



QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume V No. 1 1984

Editors — Directeurs

Massimo Ciavarella (Carleton) Amilcare A. Iannucci (Toronto)

Associate Editors — Directeurs adjoints

S. Bernard Chandler **Carlo Chiarenza** **Pamela D. Stewart**
(Toronto) *(U.B.C.)* *(McGill)*

Managing Editor — Directeur administratif

Leonard G. Sbrocchi (*Ottawa*)

Book Review Editor — Responsable des comptes rendus

Michelangelo Picone (McGill)

Advisory Board — Conseil consultatif

D. Aguzzi-Barbagli (<i>U.B.C.</i>)	I. Lavin (<i>I.A.S. Princeton</i>)
A. Alessio (<i>McMaster</i>)	J. Molinaro (<i>Toronto</i>)
K. Bartlett (<i>Toronto</i>)	H. Noce (<i>Toronto</i>)
S. Ciccone (<i>U.B.C.</i>)	J. Picchione (<i>York</i>)
A. D'Andrea (<i>McGill</i>)	M. Predelli (<i>Montréal</i>)
D. Della Terza (<i>Harvard</i>)	O. Pugliese (<i>Toronto</i>)
G. Folena (<i>Padova</i>)	W. Temelini (<i>Windsor</i>)
J. Freccero (<i>Stanford</i>)	P. Valesio (<i>Yale</i>)
H. Izzo (<i>Calgary</i>)	C. Vasoli (<i>Firenze</i>)
S. Gilardino (<i>McGill</i>)	E. Zolla (<i>Roma</i>)

Assistant to the Editors — Assistant des directeurs:

Konrad Eisenbichler

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Executive of the Society — Executif de la Société 1982–1984

President-Président: S. Bernard Chandler (*Toronto*)

Vice President-Vice Présidente: Maria Bendinelli Predelli (Montréal)

Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Leonard G. Sbrocchi (Ottawa)

Part B: Addressing the Impact of Climate Change on Freshwater Resources

<i>Past Presidents — Anciens Présidents</i>	
Julius A. Molinaro (Toronto):	1972-1974
Antonio D'Andrea (McGill):	1974-1976
Antonio Alessio (McMaster):	1976-1978
Stefania Ciccone (U.B.C.):	1978-1980
Antonio Franceschetti (Toronto):	1980-1982

cover by: G. Fucito

QUADERNI d'italianistica

Vol. V, No. 1. Primavera 1984

ARTICOLI

Clarence H. Miller

Hercules and his Labors as Allegories of Christ and His Victory over Sin in Dante's *Inferno* 1

Massimo Verdicchio

The Veltro and Dante's Prologue to the *Commedia* 18

Nancy Lazzaro-Ferri

Magia e illusione nell'elaborazione di due passi centrali del *Furioso* 39

Remo Bodei

Gramsci and the Forging of Collective Will 56

NOTE E RASSEGNE

Paolo Possiedi

La favola d'Orfeo: Music and Rhetoric 70

Franco Fido

Il "ritorno" del Martello e una recente edizione del suo *Teatro* 77

James F.G. Weldon

The Infernal Present: Auden's Use of *Inferno* III in "The Chimeras" 97

Franco Zangrilli

Aspetti "umoristici" del *Marcovaldo* di Italo Calvino 110

Marcel Danesi

Recreational Problem Solving Activities in the Italian Language Classroom 130

PICCOLA BIBLIOTECA

Patrick Boyde

Dante Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos (Albert Wingell) 140

Ronald G. Witt

Hercules at the Crossroads: The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati (Kenneth R. Bartlett) 142

Luca Toschi

Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani (S. Bernard Chandler) 144

AA. VV.

La semiotica letteraria italiana (John Picchione) 145

LETTERE E COMUNICATI

Quaderni d'italianistica appears twice a year, in the Spring and Fall, and publishes articles in English, French and Italian. Manuscripts should not exceed 30 pages, typewritten double-spaced, and should be submitted in duplicate: the original and a photocopy. In preparing manuscripts contributors are requested to follow the *MLA Style Sheet*.

All manuscripts to be considered for publication should be sent to one of the two editors:

M. Ciavolella
Department of Italian
Carleton University
Ottawa, Ontario
Canada K1S 5B6

Books for review should be sent to:

M. Picone Department of Italian McGill University
Montréal, P.Q. Canada H3A 1G5

SUBSCRIPTION COST ABONNEMENT	1 year 1 an	2 years 2 ans	3 years 3 ans
Canada-USA	\$12	\$20	\$27
Institutions	\$15	\$26	\$37

Other countries add \$2.50 per year for mailing and handling. Single issues \$5.00. (Please specify issue).

Autre pays ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste. Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00.

Members of the Society automatically receive the journal. (Membership dues are \$20.00).

Please direct all subscription enquiries, and other business correspondence to:

L.G. Sbrocchi Department of Modern Languages and Literatures
University of Ottawa Ottawa, Ontario Canada K1N 6N5

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année au printemps et en automne, et publie des articles en anglais, en français et en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire (l'original et une photocopie). Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs suivent le protocole du *MLA Style Sheet*.

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à l'un des deux directeurs:

A.A. Iannucci
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1A1

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

L'adhésion à la Société donne droit à la réception de la revue. (Taux d'adhésion \$20.00).

Veuillez adresser toute demande d'abonnement et toute autre correspondance d'affaires à:

Hercules and his Labors as Allegories of Christ and His Victory over Sin in Dante's *Inferno*

Every student of Dante's *Inferno* knows that, although hell was created by divine power, wisdom, and love — that is by all three persons of the Trinity (*Inf.* III. 4-6) — the name of Christ is never mentioned in the realm of the damned. But Christ's relation to hell is progressively and systematically revealed to Dante the pilgrim and to the reader by strategically placed allusions to the effect on hell of the earthquake which occurred at the crucifixion and to Christ's descent into hell to rescue the souls in limbo, the "harrowing" of hell. The effect of the earthquake is presented as a topographical fact in hell, a fissure which is seen in each of the three major divisions of hell (the incontinent, violent, and fraudulent) and understood more fully each time it is encountered. On the other hand, Christ as harrower of hell is presented not only literally (*Inf.* IV. 52-54) but also through the surrogate figure or "type" of Hercules. Dante makes the parallel quite unmistakeable when the divine messenger who helps Virgil at the gate of Dis berates the recalcitrant devils:

Perché recalcitrate a quella voglia
cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che piú volte v'ha cresciuta doglia?
Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo. (*Inf.* IX. 94-99)¹

But this central identification of Christ and Hercules is by no means the only allusion to Hercules in the *Inferno*.² Almost all the classical monsters in the *Inferno* were conquered by the labors of Hercules, the "glory of heroes"³: Cerberus, the centaurs, the Harpies, Geryon, Cacus, Antaeus and the other giants.⁴ Hercules also had direct, though less well known, connections with Charon, Pluto, and the Minotaur.⁵

Thus Christ, as prefigured by Hercules, is present not only at the gates of the infernal city of Dis but throughout all of hell because of his victory over Herculean monsters representing the gradations of sin in the major subdivisions of hell. In his presentation of Hercules and his victims, Dante combines, with great tact and skill, the two main traditions of allegorizing pagan myths, the moral and the Christological. But before we examine Dante's original use of these traditions, we should try to see how the significance of Hercules as a type of Christ gradually unfolds and reveals itself to Dante the pilgrim and to the reader during the underworld journey. To know abstractly the final plan or scheme of any of the *cantiche* is of little value unless our awareness emerges from the evolving dramatic experience of the pilgrim poet.

Because Christ's relation to hell emerges more clearly in his other manifestation, the fissure caused by the earthquake in hell, let us first briefly examine the three distinct stages of this revelation. In the circle of the lustful we learn that there is an unexplained "ruina" which has an extraordinary effect on the sinful lovers:

Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtú divina. (*Inf.* V. 34-36)

The reference is so brief and mysterious that some translators⁶ have taken "ruina" to refer simply to the fury of the wind. But the repeated "quivi" rules out such an interpretation. We are left only with the knowledge that there is a break along the walls of the circle which is especially painful and inimical to sinful lovers and that it has some connection with divine power.

Entering the circles of the violent, Dante and Virgil descend on the debris of a great rockslide which is again referred to as "ruina" (*Inf.* XII. 4, 32). Virgil explains that shortly before Christ's descent into hell there was a great earthquake which caused the rock to fall "qui e altrove" (v. 45). Virgil gives an explanation based on the Empedoclean notion that hatred keeps the elements of the world distinct whereas love causes chaos by mingling them. Virgil is not very sure of himself ("se ben discerno . . . è chi creda," v. 37, v. 42) and in fact his explanation is wrong, though his instincts are right ("i' pensai che l'universo / sentisse amor," vv. 41-42). The pilgrim Dante and the Christian reader cannot fail to realize that the earthquake was that which occurred at the cru-

cifixion and the love which "ruined" hell here and which tormented the lustful lovers was not cosmic or Empedoclean but the personal, infinite love of Christ crucified to save mankind from eternal damnation in hell.

In the third great division of hell, among the fraudulent, Virgil learns from Malacoda that one bridge over the sixth malbolgia was broken at the time of the crucifixion (*Inf.* XXI. 112-14).⁷ This turns out to be a half truth that causes Virgil some comic embarrassment since, in fact, all the bridges over the sixth bolgia (hypocrisy) have been broken. Virgil is amazed when he sees Caiphas crucified on the floor of that bolgia and learns from Fra Catalano that Annas and the other members of the council which condemned Christ are similarly punished at other places in this bolgia (*Inf.* XXIII. 114-26). The contrast between the fraudulent, injurious hypocrisy which has chosen and merited eternal punishment in hell and the open, innocent, and self-sacrificing love of the crucified Christ is sharply and vividly presented. Sinners, whether lustful, violent, or fraudulent, are in hell because they rejected the love of Christ displayed by his suffering and death. The power of love which was so antithetical to hell that it caused a "ruin" in each of its major divisions was Christ's love for mankind.

The earthquake motif stresses divine love; the Herculean theme, the power and (to a lesser degree) the wisdom of Christ.⁸ The harrowing of hell through "un possente, / con segno di vittoria coronato" (*Inf.* IV. 53-54) is explained to Dante by Virgil⁹ as they approach the Limbo of the honorable pagans. When we encounter the first of the Herculean monsters, Cerberus, in the circle of gluttony, we notice that Dante has reworked Virgil's horrid, huge, three-headed dog whose shoulders bristle with serpents (*Aeneid* VI, 417-23) into a smaller creature more like an ordinary dog (*Inf.* VI. 28-32) with disgusting features that associate him with gluttony: red eyes, greasy beard, big belly, and taloned hands. We may not remember that in the *Aeneid*, only a few lines before the description of Cerberus, Charon had mentioned to Aeneas and the Sibyl Hercules' victory over Cerberus (*Aeneid* VI, 392-96), but we cannot help being struck by the terms Dante applies to his three-headed dog: "demonio" and especially "il gran vermo" (v. 22, v. 32). Cerberus is not merely a classical monster but also a devil. Is he a great worm because he is amidst so much rottenness¹⁰ or because he is being assimilated to a huge, diabolical dragon?¹¹ Satan himself is called "vermo" at *Inf.* XXXIV. 108. There are enough hints here to prepare us, perhaps subcon-

sciously, for the analogy between Christ's victory over the devils and Hercules' triumph over Cerberus.¹²

Defied by the fallen angels at the entrance to the city of Dis, Virgil refers to their futile resistance to Christ's harrowing of hell:

Questa lor tracotanza non è nova;
ché già l'usaro a men segreta porta,
la qual sanza serrame ancor si trova. (*Inf.* VIII. 124-26)

When the furies threaten Dante and Virgil and lament that "mal non vengiammo in Teseo l'assalto" (*Inf.* IX. 54), any reader familiar with Servius' commentary on Virgil or with Seneca's *Hercules furens* would immediately recognize the allusion to Hercules' "harrowing of hell."¹³ Theseus and Perithous descended into Hades to steal Proserpina as a wife for Perithous. After Perithous had been killed by Cerberus, Theseus was captured and imprisoned. Hercules came to his rescue and freed him. Finally, the messenger from heaven who comes to the aid of Dante and Virgil defies the devils in terms which make quite explicit the parallel between Christ's harrowing of hell and Hercules' triumphant descent into Hades:

Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che piú volte v'ha cresciuta doglia?
Che giova ne le fata dar di cozzo?
Cerbero vostro, se ben vi ricorda,
ne porta ancor pelato il mento e 'l gozzo. (*Inf.* IX. 94-99)¹⁴

Once the analogy between Christ's power and that of Hercules and the parallel between diabolical sin and Hercules' victim have been prepared for and firmly established, the other Herculean monsters encountered in the further descent into hell fall into the same pattern: as Hercules through power and wisdom defeated various destructive and fraudulent monsters, so Christ defeated the sins of violence and fraud as well as those of incontinence (Cerberus). Though any knowledgeable reader would recognize the monsters of violence (the centaurs and Harpies) and those of fraud (Geryon, Cacus, and Antaeus) as victims of Hercules, Dante explicitly associates three of them with Hercules (*Inf.* XII. 68; XXV. 32; and XXXI. 132).

The Herculean monsters as Dante presents them seem to be carefully adapted to the three main divisions of hell. The two monsters of incontinence (Cerberus and Pluto)¹⁵ are presented as

animals only: neither can speak intelligibly and neither has any human features.¹⁶ Both are called "fiera crudele" (*Inf.* VI. 13 and *Inf.* VII. 15). Cerberus is a dog and Pluto is a wolf (*Inf.* VI. 14 and *Inf.* VII. 8). This is in accordance with Dante's conception of incontinent sins, which are committed because the specific human element of choice is lessened through passion: though they are voluntary, they are not *ex electione* but *ex infirmitate aut passione*.¹⁷ Beginning with the Minotaur, all the Herculean monsters combine an animal body with a human head or torso, precisely because sins of malice (the covering term for the two lower divisions of hell) are deliberate human choices. The more fully human the sin, the worse it is:

Ma perché frode è de l'uom proprio male,
piú spiace a Dio; e però stan di sotto
li frodolenti, e piú dolor li assale. (*Inf.* XI. 25-27)

Antaeus may be an exception since, regardless of his enormous size, he seems to have a human shape. But we never see Dante's giants below the waist, and there was a strong tradition, stemming from Macrobius, that their legs ended in serpentine coils.¹⁸

The other major distinction between those outside the walls of Dis and those within is that sins of malice are directed at the injury of others (*Inf.* XI. 22-24) while sins of incontinence harm primarily the sinner himself. With the possible exception of Cerberus, who claws the sinners,¹⁹ the Herculean monsters also reflect this difference. The mere words of Virgil cause Pluto to collapse like swollen sails when the mainmast snaps (*Inf.* VII. 13-15). But the Minotaur, who demanded human sacrifice, is far more dangerous: Virgil renders him impotent with rage but warns Dante to descend before the man-beast recovers (*Inf.* XII. 16-27). The arrows of the centaurs are dangerous and deadly (*Inf.* XII. 60-63). The Harpies tear the bleeding trees in the wood of the suicides (*Inf.* XIII. 101-02). Geryon's scorpion tail could be lethal to Dante (*Inf.* XVII. 25-27, 83-84). Cacus, a "modified" centaur, has no arrows but in the upper world "di sangue fece spesse volte laco" (*Inf.* XXV. 27; *Aeneid* VIII, 195-97) and in the bolgia of the thieves the fire from the dragon on his shoulders "affuoca qualunque s'intoppa" (*Inf.* XXV. 24). Though Nimrod and Ephialtes would be hugely destructive if they had the intelligence or liberty to exercize their force, Antaeus seems to be a kindly exception. But only seems: in his North-African homeland he killed not only

lions but also the farmers of the surrounding countryside and strangers who landed on his shore.²⁰

The Herculean monsters also reflect the difference between the two kinds of injurious malice, violence and fraud. The centaurs and Harpies are openly destructive. Geryon, however, has the face of a just man but the tail of a scorpion; the knots and circlets on his sides suggest not only his skilful and intricate deviousness but also the cruelty of the Turks and Tartars who were the exemplar weavers of such patterns; the allusion to Arachne calls to mind the crafty entrapment of the spider's web (*Inf.* XVII. 10-18). Cacus is explicitly distinguished from the violent centaurs because of his fraudulent theft of Hercules' cattle, which he pulled backward by the tail into his lair so as to leave the footprints going the wrong way (*Inf.* XXV. 28-30, *Aeneid* VIII, 205-12). Nimrod and Ephialtes when they are encountered in hell are merely violent, not fraudulent, but that is only because they have been deprived of their mental faculties. Contemplating them Dante remarks on the wisdom of nature in ceasing to produce such creatures,

ché dove l'argomento de la gente
s'aggiugne al mal volere e a la possa,
nessun riparo vi può far la gente. (*Inf.* XXXI. 55-57)

As for Antaeus, his strength was produced by a trick so that Hercules needed both wisdom and strength to overcome him. The hero defeated him only "cum fraude reperta / raptus in excelsum, nec iam spes ulla cadendi, / nec licet extrema matrem contingere planta" [when he found the trick and snatched him up on high, and left him no hope of falling, nor suffered him to touch even with his foot's extremity his mother earth].²¹

Thus, just as Christ's love is progressively revealed in the three major parts of hell by the ruin caused by the earthquake which occurred at his death, so too his power to overcome incontinence, violence, and fraud is expressed by the analogy between Christ's triumphant descent into hell and Hercules' victory over Cerberus — an analogy which is extended to the rest of hell by the character and placement of other Herculean victims in the circles of violence and fraud. Three monsters associated with Hercules mark major transitions in lower hell: the Minotaur, Geryon, and Antaeus. In elaborating his Herculean allegory, Dante combined and modified the two main traditions of allegorizing pagan mythology: moral and Christological or (perhaps better) ethical and theological.

Theological allegory of pagan myths, whereby heroes like Perseus or Hercules were taken as types or prefigurations of Christ in a manner analogous to the method which expounded Old Testament figures (such as David, Samson, or Jonas) as types of Christ,²² was not common until the latter part of Dante's life. Euhemeristic, chronological pairing of classical and biblical personages (such as Samson and Hercules) was widespread in the twelfth and thirteenth centuries, both in literature and in the plastic arts.²³ But of true Christian typology applied to pagan myth there is almost nothing before Dante: only two brief Greek comments by Cyril of Alexandria and Theophylactus on a pair of verses by Lycophron.²⁴ But from the beginning of the fourteenth century, the *Ovide moralisé* by Chrétien le Gouays, with its many versions, imitations, and printed editions released a flood of theological mythologizing that still flowed strong as late as the sixteenth century.²⁵

Compared with the *Ovide moralisé*, Dante's treatment of Hercules as a figure of Christ is remarkable for the tact and brevity with which he chooses, prepares for, and presents the most appropriate parallel, Hercules' descent into hell to rescue Theseus and his victory over Cerberus. With tireless, relentless, arbitrary, and often inconsistent persistence, the *Ovide moralisé* forces its Procrustean theology (mostly incarnational) on every episode and almost every detail of the Herculean matter in Ovid. Ovid's story of Hercules' defeat of Achelous and winning of Deianira (*Metamorphoses* IX, 1-100) is recounted in 232 lines and moralized in another 92 in which we learn that the three-fold form of Achelous signifies the world, the flesh, and the devil; that God took human flesh from the virgin to fight against the mutable world (again Achelous) for the human soul; that the cornucopia (the right horn torn from Achelous after he had changed into a bull) is the joy of heaven (the remaining left horn signifies the pride and evil living with which the world is full), and so on.²⁶ The story of Nessus and Deianira means that the soul, loved by God but given over to the devil (Nessus) by sin, is rescued by God (Hercules), though the devil still continues to tempt man (the poisonous shirt) even after his defeat.²⁷ In the sequence leading to his death, Christ (Hercules) takes on human flesh (the lion's skin) to save man. He abandons the Jews (Deianira) in favor of the true Church (Iole), taking flesh (the venomous shirt) from the virgin (a Jewess) in order to save the world from sin: treason, murder, and robbery (Busiris and Diomedes), malice, whether open, hidden, or done under the guise of friendship (Geryon), gluttony (the boar), lust

(the Amazonian girdle and Antaeus). He willingly died in the flesh but was revived and glorified by his Father (Jupiter). The Jews (Erystheus) can no longer harm him but they attack his sons (Christians).²⁸ The Virgin (Alcmena) tells the church (Iole) how she conceived Christ through the words of the angel (the words by which Galanthis deceived Lucina into allowing Alcmena to give birth to Hercules).²⁹ Ovid's brief mention of Hercules dragging Cerberus from the underworld (*Metamorphoses* VII, 409-13) leads Chrétien le Gouays to narrate at length the descent of Theseus and Perithous in search of Proserpina and of Hercules' rescue of the two heroes.³⁰ Christ (Theseus), spurred on by divine love (Perithous) descends into hell to save the human soul (Proserpina), is menaced by the devil (Cerberus), but is rescued and glorified by God (Hercules).³¹

That Dante chose only one exploit, Hercules' defeat of Cerberus, for his Christological allegory, shows his restraint and his good judgment. Not only was Hercules' descent into hell the best known and most prominent of his exploits,³² but the motivation, the events, and the characters of the episode lend themselves easily to a Christian interpretation. There is no such congruity, for example, between the deaths of Christ and of Hercules: abandoning his wife Deianira out of lust for Iole, Hercules dies quite unwillingly (killing the innocent Lichas in the process), with no intention of saving or helping anyone but himself.

The other tradition of allegorizing myth, the ethical, began earlier and lasted longer than the theological. Indeed it had its beginnings in pagan times, but for the middle ages (and for Hercules), Fulgentius, the Vatican Mythographers, Boccaccio, and Salutati may be taken as the main practitioners. In this tradition, which often relies on a fairly simplistic duality of mind and matter or reason and passion, Hercules usually represents heroic virtue, reason, the wise man, the philosopher (or, less commonly, the astronomer). His victims signify various forms of carnal passion, worldliness, malice, vice, and excess.³³ Dante was quite familiar with the ethical allegorizing of pagan myth³⁴ (the method is basically the same as the one he applied throughout the *Convivio*) but he used it very sparingly and selectively in depicting the Herculean monsters of the *Inferno*.

He adapted the traditional ethical interpretations of Herculean monsters in quite various ways to transform them into appropriate symbols of the kinds and gradations of sin. In making Cerberus a figure of gluttony he fastened on the most primitive and persistent feature of the myth: following Servius (*Aeneid* VI, 395),

Fulgentius (p. 20), Vatican Mythographers II (no. 11, p. 86) and III (13, p. 272) and Salutati (IV, tract. 2, 1, 2, p. 525) all give the etymology of his name as κρέοβοφος "carnem vorans."³⁵ Servius and Vatican Mythographer III give a very general moral meaning: Hercules is reason which scorns and conquers all appetites and all vices. Fulgentius and Mythographer II focus on Cerberus' three heads, which represent three kinds of quarrels (natural, causal, accidental) or three ages of life (infancy, youth, and age). All this Dante ignores and focuses on the primary feature, voraciousness.³⁶

The ethical allegory surrounding the centaurs was almost completely suitable for Dante's purposes. The generation of the centaurs by Ixion on a cloud-simulacrum of Juno signifies an ambitious man seeking to obtain and maintain tyranny by force of arms — "centauri quasi centum armati."³⁷ Their violence at the wedding of Perithous and Hippodamia hardly needed any moral explanation beyond the literal fact [though Salutati, with his usual ingenuity gives a fairly elaborate allegory of it (III, 12, 16-21, pp. 223-24)]. The allegories of Salutati and Boccaccio (IX, 27, 98c, p. 470) come close to Benvenuto da Imola's comparison between the centaurs and mercenary soldiers.³⁸

In the entire elaborate allegory of the Harpies by Fulgentius (I, 9, pp. 21-22) which is repeated by Vatican Mythographer III (V, 5, pp. 185-86) there is only one small detail which Dante incorporated:

Virgil also assigns three harpies to the underworld, the first named Aello, the second Oquipete, the third Celeno — "arpage" in Greek means rapine. They are virgins because rapine is dry and sterile; they are covered with feathers because whatever is plundered is hidden away; they can fly because plunderers are very quick to take flight. In Greek Aello comes from "taking what belongs to someone else"; Oquipete means "taking it quickly"; and Celeno means "black." . . . This signifies that the first step is to desire what belongs to someone else; the second, to take what is desired, and the third to hide what has been taken.³⁹

Dante follows the major Virgilian conception of the Harpies as birds of ill omen who attempt to inspire despair; hence his emphasis on their "tristo annunzio" and "lamenti" (*Inf.* XIII. 12, 15). Unlike Virgil, he places no emphasis on their foulness or the frustration they cause. But Fulgentius' "arida . . . et sterilis" is the very keynote of the six lines which introduce the Harpies:

Non fronda verde, ma di color fosco;
 non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;
 non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco.
 Non han sì aspri sterpi né sì folti
 quelle fiere selvagge che 'n odio hanno
 tra Cecina e Corneta i luoghi cólti.
 Quivi le brutte Arpie lor nidi fanno. . . . (*Inf.* XIII. 4-10)

Geryon, "quella sozza imagine di froda" (*Inf.* XVII. 7), is the least classical and most original of Dante's Herculean monsters. But in creating him Dante was simply taking advantage of deficiencies in the traditional description and allegory of Geryon. The tradition gives no certainty whether Geryon had: 1) three heads and three bodies joined; 2) one head and three bodies; 3) three heads and one body; or 4) three separate bodies, each with one head.⁴⁰ Moreover, Geryon was one of the few Herculean monsters for whom no ethical allegory was available to Dante.⁴¹ Fulgentius says nothing about him. The only allegories about him before the latter part of the fourteenth century are euhemeristic or historical. According to Servius (*Aeneid* VII, 662) he was a Spanish king who was called triple because he ruled three nearby Mediterranean islands, the two Balearic islands and Iviza. His two-headed dog signifies the strength of his army and navy. That Hercules was transported to Spain in a bronze pot signifies that he travelled in an armored ship. All three Vatican Mythographers repeat the same allegory.⁴² The other historical interpretation, propounded by Justinus and Rabanus Maurus,⁴³ presents the triple Geryon as three brothers who were so unanimous that they might be said to have one soul. Boccaccio repeats both traditions (XIII, 1, 133d, pp. 640-41). In another place Boccaccio describes Dante's image of fraud, who (he says) was called Geryon because this ruler of Spain received guests with an appearance of kindness but afterwards killed them (I, 21, 19b, pp. 51-52).⁴⁴ It may well be that Boccaccio invented this story of Geryon's murderous hypocrisy, modelling it on three other victims of Hercules (Busiris, Diomedes, and Antaeus) all of whom murdered strangers and guests. At any rate, Dante can not really be said to have departed from traditional descriptions and meanings of Geryon; rather he gave precise form and ethical meaning to what had been vague and merely historical.⁴⁵

Dante is generally thought to have described Cacus as a "modified" centaur because he misunderstood Virgil's "semihominis Caci facies."⁴⁶ But there is good enough reason, both in Virgil and in the ethical allegory, for Dante's conception of violence com-

bined with fraud. Cacus is among the fraudulent because he was a crafty thief, not merely a marauder like the other centaurs, as Virgil explains to Dante (*Inf.* XXV. 24-33). When his theft of Hercules' cattle is described in the *Aeneid*, his motive is given: "ne quid inausum / aut intractatum scelerisve dolive fuisset" [that no deed of *crime* or *craft* might be left undared or untried] (VIII, 205-06). Fulgentius allegorizes Cacus as "malitia" which can be subdivided into violence and fraud — an exact correspondence with Dante's division of malice into the second and third subdivisions of hell (*Inf.* XI. 22-24). Allegorizing Cacus, Fulgentius remarks:

He is double because malice takes many forms, not simply one; malice also injures in three ways, openly through force or craftily like a false friend or secretly like the unavoidable thief.⁴⁷

If Dante's presentation of Cacus as a centaur really was based on a misconception and was not a deliberate change, he used the error to very good advantage by highlighting the major notion of lower hell (malice) and its subdivisions (violence and fraud).

The position of Antaeus at the edge of the ice where compound fraud is punished seems to present difficulties because the ethical allegory of Hercules' combat with the Lybian giant seems inappropriate: the tradition,⁴⁸ which is univocal and strong, makes him a symbol of lust: just as Antaeus regained his vigor by contact with his mother, earth, so lust gets its strength from the flesh; virtue conquers lust by denying the flesh. Hence it seems that Antaeus belongs in upper hell among the incontinent rather than among the fraudulent. In fact, however, Dante seems to have deliberately abandoned the usual allegory in order to place him among the giants and Titans. Perhaps the only remnant of Antaeus' relation to the earth is that, in transferring Virgil and Dante to Cocytus, he bends down and then rises quickly and vigorously "come albero in nave si levò" (*Inf.* XXXI. 140, 145).

Antaeus has been subsumed into the larger and more important allegory of the giants and titans who rebelled against Jupiter. They are not mentioned by Fulgentius or the Vatican Mythographers, but they were well known as symbols of proud rebellion against God from a passage in Macrobius:

He [Hercules], representing as it were the power of the gods, is believed to have destroyed the giants when he fought for heaven against them. For what else should the giants be taken to signify except some impious race of men who denied the gods so that they were thought to desire to cast down the gods from their heavenly residence?⁴⁹

Nimrod, the first of the giants we encounter in the *Inferno*, was a well-recognized type of the devil. Thus Isidore says of him: "The giant Nimrod is a type of the devil because in his pride he strove to reach the highest peak of divinity, saying 'I will rise above the height of the clouds and be like the most high [Isa. XIV]'."⁵⁰ As proud rebels all the giants are a fitting prelude to the proud rebel Satan, who, in a horrible sense, got his wish to be like God.

But the three giants we actually see represent three distinct kinds of pride: solipsistic (Nimrod), futilely violent (Ephialtes), and vainglorious (Antaeus). If we examine Virgil's flattering speech to Antaeus (*Inf.* XXXI. 115-29), we can see how calculatingly superficial it is. What does the glory of Scipio have to do with Antaeus? They happen to have fought in the same valley. Antaeus killed a thousand lions (the "thousand" is merely a facile rhetorical exaggeration), but no mention is made of the inhabitants and strangers he murdered. If Antaeus had fought at Phlaegra "ancor par che si creda / ch'avrebber vinto i figli de la terra": Lucan's hyperbole (*Pharsalia* IV, 596-97) is hardly more factual than Capaneus' empty boast (*Inf.* XIV. 52-60). The threat of going for help to Tityus or Typhon is a rather low appeal to envy. The hauteur of Antaeus is suggested by Virgil's "non torcer lo grifo." And finally the offer of fame: the more intelligent souls of lower hell know that their only fame is infamy and wish to avoid it. In presenting his final Herculean victim Dante ignores the traditional ethical allegory and, by means of a dramatic encounter, places him among his fellow-giants as an example of foolish pride.

Thus, by a sparing, judicious use of theological allegory and a skilful, selective use of ethical allegory, Dante makes Hercules and his labors reveal Christ's victory over the forces of evil and sin in all three major levels of his *Inferno*. Recognizing Hercules as a surrogate of Christ throughout the *Inferno*, not merely at the gates of Dis, may also help us to understand better one of the most famous and variously interpreted episodes in the *Inferno*: Ulysses' voyage beyond the pillars of Hercules, "quella foce stretta / dov'Ercule segnò li suoi riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta" (*Inf.* XXVI. 107-09).⁵¹ If the pillars are understood as limits placed by a Christ whose victory saved (and saves⁵²) man from sin, Ulysses' enterprise may be seen as a "folle volo" precisely because he was attempting to do by human effort alone what can only be done with the help of Christian grace.⁵³

NOTES

- 1 Quotations from the *Inferno* are from *The Divine Comedy: Inferno*, tr. with a commentary by Charles S. Singleton, Bollingen Series LXXX, 2 vols. (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970). Volume 2, the commentary, is cited as "Singleton, comm." Unless otherwise specified, all other translations are my own. Marcel Simon, in *Hercule et le Christianisme* (Paris: Société d'éditions les belles lettres, 1955), pp. 177-79, elucidates the Christ/Hercules parallel at the gates of Dis and also argues persuasively that in a canzone attributed to Dante Hercules is to be taken as a type or prefiguration of Christ. (The attribution of the canzone to Dante is disputed by P. Renucci in *Dante, disciple et juge du monde gréco-latine* [Paris, 1954], p. 426.) Jean Seznec, in *The Survival of the Pagan Gods: the Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art*, tr. Barbara F. Sessions, Bollingen Series XXXVIII (New York: Pantheon Books, 1953) points out that from the end of the thirteenth century Hercules appears on the seals of the Signoria of Florence with the motto "Herculea clava domat Fiorentia prava" (p. 20, note 27). The two most helpful recent studies on the Christianization of Hercules are Gotthard K. Galinsky's *The Herakles Theme* (Totowa, N.J.: Rowman and Littlefield, 1972), pp. 185-203, and Marc-René Jung's *Hercule dans la littérature française du XVI^e siècle*, Travaux d'Humanisme et Renaissance LXXIX (Geneva: Droz, 1966), pp. 105-16. But neither Galinsky nor Jung go beyond Simon in their treatment of Hercules as a figure of Christ in the *Inferno*.
- 2 A glance at the article "Ercole" in Paget Toynbee's *A Dictionary of the Proper Names and Notable Matters in the Works of Dante*, rev. Charles Singleton (Oxford: Clarendon Press, 1968) reveals how often Hercules is both named and alluded to in the *Inferno* (and how rarely and indirectly he appears in the other two *cantiche*).
- 3 Ήρώων κλέος was the most common of several etymologies of his name from Fulgentius (*Opera*, ed. Rudolph Helm [Leipzig: Teubner no. 1374, 1898]), p. 41, to the Vatican Mythographers (*Classicorum auctorum e Vaticana codicibus editorum: Tom. III, complectens mythographos tres . . .*, ed. Angelo Mai [Rome: Vatican Press, 1831]), p. 269, to Boccaccio (*Genealogie Deorum Gentilium Libri*, ed. Vincenzo Romano, 2 vols. [Bari: Laterza, 1951]), II, p. 638. Coluccio Salutati (*De laboribus Herculis*, ed. B.L. Ullman, 2 vols. [Turin: Thesauri Mundi, 1951]), pp. 141, 214, prefers the derivation from "eris" and "cleos," meaning "ex lite gloriosus."
- 4 Hercules defeated not only Antaeus but also the other giants, who revolted against Jupiter and were overcome at Phlaegra. See Seneca (*Hercules furens*, 444-46), Virgil (*Aeneid* VIII, 298-99), and Macrobius (*Saturnalia* 1, 20, 8). All these authorities are quoted by Salutati (III, 38, 22, p. 394; III, 43, 32, p. 438). Virgil (*Aeneid* VIII, 298) mentions Typhoeus as overthrown by Hercules. "Tifo" is among the giants in hell (*Inf.* XXXI, 124). On the two forms of the same name (Typhoeus or Typhon) see Boccaccio (IV, 22, 44d, pp. 182-83).
- 5 On Hercules' defeat of Charon see Salutati (IV, tract. 2, 7, pp. 555-56). On his wounding Pluto see Salutati (IV, tract. 2, 1, p. 526) and Boccaccio (XIII, 1, 134a, p. 641). On his defeat of the white bull who coupled with Pasiphae to produce the Minotaur, see Salutati (III, 18, pp. 274-78) and Boccaccio (XIII, 1, 132b, p. 634). Even Phlegyas (*Inf.* VIII, 19) was the grandfather (through Ixion) of one of Hercules' conquests, the centaurs (Salutati, III, 13, 15-16, pp. 222-23). Both Boccaccio and Salutati wrote after Dante's death, but both (especially Salutati) give documentation from classical authors (like Virgil, Ovid, and Seneca) and commentators (like Servius and Fulgentius) who were available to Dante.
- 6 For example, John Sinclair, *Inferno* (New York: Oxford University Press, 1939, rev. 1948, repr. 1972), p. 75.
- 7 Malacoda does not mention the event, but merely the time in years, days, and hours; but again, Dante the pilgrim and the Christian reader know what occurred at that time.

- 8 These two qualities complete the trinity of divine attributes that created hell: "Divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore" (*Inf.* III. 4-6).
- 9 Dante has asked only to become more assured in the knowledge he already had through Christian faith (*Inf.* IV. 47-48).
- 10 Singleton, *comm.*, p. 98.
- 11 William W. Vernon, *Readings on the Inferno of Dante*, 2 vols. (London: Methuen, 1906), I, p. 190.
- 12 In describing Pluto (*Inf.* VII. 1-15), his next classical monster, Dante makes no allusion to Hercules, and perhaps even a well informed reader would not have been expected to know that as his twenty-sixth labor "Hercules descendit ad Inferos, et ibi, ut in Yliade dicit Omerus, Ditem vulneravit" (Boccaccio, XIII, 1, 132d, p. 636) nor that this victory signified contempt for riches because "divitiarum deus sit Dites, qui totiens vulneratur, quotiens despiciuntur divitie" (*Ibid.*, XIII, 1, 134a, pp. 641-42). Virgil's rebuke to Pluto refers to the victory of St. Michael, one of the figures to whom Hercules was assimilated in the plastic arts (Seznec, p. 153 and Alma Frey-Sallmann, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten* [Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1931], p. 36).
- 13 Salutati (IV, tract. 2, 1. p. 525, and *prima editio*, p. 628). Boccaccio (XIII, 1, 132d, p. 636).
- 14 The combination of a scriptural allusion ("recalcitrare" — Singleton, *comm.*, p. 140) with an originally pagan word ("fata") which had taken on a new meaning in a Christian context is a symptom of the radical synthesis of pagan and Christian traditions.
- 15 Charon and Phlegyas are not strictly monsters, since (however fearful they may be) they have ordinary human shape.
- 16 Though Cerberus is said to have a beard and hands (*Inf.* VI. 16-17), these details are intended to associate him metaphorically with human gluttons; Cerberus' own features are probably purely canine. Pluto's "'nfiata labbia" (*Inf.* VII. 7) and especially his deflated collapse hardly suggest human features. Illuminations (*Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, ed. Peter Brieger, Millard Meiss, and Charles Singleton, Bollingen Series LXXXI [Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1969], 2 vols.) tend to confirm the distinction between the monsters of incontinence and the lower monsters. Peter Brieger's remark about Cerberus ("It is not clear whether he [Dante] visualized him as a dog," II, p. 123) is true, but of the seventeen illuminations only one presents him as a dog with human faces. Nine present him as a devil (horned or winged) and seven present him with three dog's heads and the body of a dog or demon (I, 93-103). Of Pluto, Brieger remarks: "In most other fourteenth-century illustrations to this canto he is depicted as a devil. . . . When he appears on all fours before the poets [as he does in three manuscripts], it is an allusion to the 'accursed wolf' of Virgil's address" (II, 124-25). The illuminations of the centaurs, Harpies, Geryon, and Cacus (I, 150-64, 165-72, 191, 194-206, 261-62, 264-67) clearly and consistently show a human face (or face and torso) combined with an animal body. Illuminations of the giants (I, 300-07) rarely show the lower part of their bodies, but when they do the giants have fully human form.
- 17 Singleton, *comm.*, pp. 166, 178.
- 18 *Saturnalia* I, 20, 8-9. Vatican Mythographer II, no. 53, pp. 103-04. Boccaccio (IV, 68, 52d, pp. 225-26). Salutati (III, 40, 16, pp. 402-03).
- 19 As monsters go, however, he is remarkably easy to pacify.
- 20 Lucan, *Pharsalia* (IV, 605-06), quoted by Boccaccio (I, 13, 17b, p. 42).
- 21 Statius, *Thebaid* (VI, 894-96), quoted by Salutati (III, 27, 7, p. 322). The translation is by J.H. Mozley in the Loeb edition (New York: G. Putnam's Sons, 1928).
- 22 In medieval biblical exegesis this is the second of the four levels, sometimes called merely "allegory," but nowadays usually designated typology. See Charles Singleton, "The Two Kinds of Allegory," in *Commedia: Elements of Structure*, *Dante Studies* 1 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1957), pp. 84-98.

23 Simon, pp. 169-72. Seznec, pp. 14-20. Jung, pp. 105-08. E. Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper Torchbook, 1962), p. 19, figs. 5-6. Seznec (p. 18) points out that "the Book of the Treasure of Brunetto Latini places Hercules side by side with Moses, Solon, Lycurgus, Numa Pompilius, and the Greek king Phoroneus as among the first legislators, who by instituting codes of law saved the nations of men from the ruin to which their own original frailty and impurity would have condemned them." Dante himself follows this mode when he compares David and Goliath with Hercules and Antaeus (*De monarchia*, II, 9).

24 Simon, pp. 174-75. Jung, pp. 108-09. Kurt Weitzmann ("Das Evangelium im Skevophylakio zu Lowra," *Seminarium Kondakovianum*, VIII [1938], 88-89) points out that pagan portrayals of Hercules pulling Cerberus from the underworld influenced the depiction of Christ's harrowing of hell during the tenth-century Macedonian renaissance. In painting, some earlier parallels between Christ and Hercules are noted by André Grabar in *Christian Iconography: a Study of its Origins*, Bollingen Series XXXV (Princeton: Princeton University Press, 1968), pp. 15, 83, 102-03.

25 Jung, pp. 110-12. On the emergence of Christological allegory of Ovid see Fausto Ghisalberti's edition of Giovanni di Garlandia's *Integumenta Ovidii* (Messina-Milan: Giuseppe Principato, 1933), pp. 13-15.

26 *Ovide moralisé*, ed. C. de Boer et al., 5 vols., Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen te Amsterdam, Afdeeling Letterkunde, Nieuwe Reeks: deel XV, XXI, XXX no. 3, XXXVII, XLIII (Amsterdam: J. Müller and Noord-Hollandsche Uitgeversmaatschappij, 1915-1938), III, 221-29 (IX, 1-324).

27 Ibid., III, 229-33 (IX, 347-487).

28 Ibid., III, 242-46 (IX, 873-1029).

29 Ibid., III, 252-53 (IX, 1291-1332).

30 Ibid., III, 55-62 (VII, 1681-2003). Oddly enough, some of Hercules' exploits are attributed to Theseus (III, 55; VII, 1696-1704).

31 Ibid., III, 62-64 (VII, 2004-2068).

32 Of the 31 labors of Hercules discussed by Boccaccio, five are descents to the underworld (XIII, 1, 132d, p. 636). Salutati devotes his entire fourth book (the last) to this exploit.

33 All of these mythographers also propound a good deal of historical allegory: thus, for example, Vatican Mythographer III (p. 272), Boccaccio (XIII, 1, 132c, p. 640), and Salutati (III, 9, 6, p. 193), all relying on Servius' comment on *Aeneid* VI, 287, interpret Hercules' victory over the Hydra as an engineering feat, the draining of the Lernean swamp. Servius' notion (*Aeneid* VII, 662) that Geryon had three bodies because he ruled three Mediterranean islands was also frequently repeated.

34 Singleton, "Two Kinds of Allegory." An ethical allegorizing of Ovid's *Metamorphoses* has been plausibly attributed to Giovanni del Virgilio, a friend and correspondent of Dante (Philip H. Wicksteed and Edmund G. Gardner, *Dante and Giovanni del Virgilio* [Westminster: Archibald Constable, 1902], Appendix 1, pp. 314-21).

35 Benvenuto da Imola (*Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, ed. Giacomo Lacaita, 5 vols. [Florence: Barbèra, 1887], p. 221) and Guido da Pisa (*Expositiones et Glose super Comediam Dantis*, ed. Vincenzo Ciolfari [Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1974], p. 121) give this etymology.

36 Singleton, comm., pp. 97-98.

37 Fulgentius (II, 14, pp. 55-56). Vatican Mythographer III (IV, 6, p. 179).

38 Vernon, I, 422.

39 "Arpyias etiam tres inferis Urigilius deputat, quarum prima Aello, secunda Oquipete, tertia Celeno — arpage enim Grece rapina dicitur — ideo uirgines, quod omnis rapina arida sit et sterilis, ideo plumis circumdatae, quia quicquid rapina inuaserit celat, ideo uolatiles, quod omnis rapina ad uolandum sit celerrima. Aello enim Grece quasi edon allon, id est alienum tollens, Oquipete

id est citius auferens, Celenum uero nigrum Grece dicitur . . . hoc igitur significare uolentes quod primum sit alienum concupisci, secundum concupita inuadere, tertium celare quae inuadit."

40 According to Virgil (*Aeneid* VIII, 202) and Claudian (*De raptu Proserpinae*, II, Praef. 39) Geryon was "tergeminus"; according to Ovid (*Heroides* IX, 91), "triplex"; according to Seneca (*Hercules furens*, 231-34), "triformis"; according to Servius (*Aeneid* VII, 662), "trimembris"; according to Justinus (*Historiae philippicae ex Trogo Pompeio*, 44, 4, 15), "non triplicis naturae, ut fabulis proditur . . . sed tres fratres tantae concordiae . . . ut uno animo omnes regi viderentur"; according to Rabanus Maurus (*De universo* VII, 7, Migne, *Patrologia Latina* [hereafter cited as *PL*], III, 197D), who follows Justinus, "triplici forma praeditus." In one place Boccaccio calls him "trianimem" (XIII, 1, 132b, p. 635); in another, "tricipitem seu trimembrem" (XIII, 1, 133d, p. 640). In his chapter heading Salutati calls him "tricipiti," but in the first sentence of the chapter refers to him as "tricorporem" (III, 28, 1, p. 326).

41 The one exception I have encountered is Bernard Silvestris' brief allegory of Virgil's "forma tricorporis umbrae" (*Aeneid* VI, 289) as referring to hidden, open, and habitual sins, cited by John B. Friedman in "Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXV (1972), 108-22. Later Salutati, who (one sometimes feels) could have allegorized the financial page of a modern newspaper, devised a rather elaborate ethical (and even numerical) allegory for Geryon, (III, 28, 8-18, pp. 328-32).

42 Pp. 26, 152, 273, 367.

43 See footnote 40, above.

44 The *Anonimo Fiorentino* gives the same story (Vernon, II, 3).

45 On Dante's sources for Geryon see Singleton, comm., p. 295, and "Gerion" in Toynbee-Singleton, *A Dictionary of . . . Dante*, pp. 310-11, and Friedman's "Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon."

46 Vernon, II, 296. Singleton, comm., p. 432.

47 "Ideo et duplex quod malitia multiformis, non simplex sit; triplici etiam modo nocet malitia, aut in evidenti ut potentior aut subtiliter ut falsus amicus aut occulte ut impossibilis latro" (II, 3, p. 42). On the unusual meaning of "impossibilis" see *Thesaurus linguae Latinae* (Leipzig, 1900-1956) under "impossibilis" I B 2. Vatican Mythographer III (XIII, 1, p. 270) repeats Fulgentius. Boccaccio, following Servius and Albericus, gives only historical allegories of Cacus (XII, 76, 130b, pp. 627-28). Salutati's ethical allegory of Cacus (III, 30, 3-22, pp. 336-43) is a piece of virtuousness that must be read to be believed, but it throws no light on Dante.

48 Fulgentius (II, 4, p. 43). Vatican Mythographer III (XIII, 2, p. 270). Boccaccio (I, 13, 17c, pp. 42-43). Salutati (III, 27, 8-18, pp. 322-26).

49 "Ipse creditur et Gigantas interemisse cum caelo propugnaret quasi virtus deorum. Gigantas autem quid aliud fuisse credendum est quam hominum quandam impiam gentem deos negantem et ideo aestimatam deos pellere de caelesti sede voluisse" (*Saturnalia*, I, 20, 8-9), quoted by Boccaccio (IV, 68, 52d, pp. 225-26) and by Salutati (III, 40, 16, pp. 402-03). Equally well known was Cicero's remark: "Quid est enim aliud gigantum modo bellare cum dis nisi naturae repugnare?" (*De senectute*, 5).

50 "Nemrod gigas diaboli typum expressit, qui superbo appetitu culmen divinae celsitudinis appetivit, dicens: Ascendam super altitudinem nubium et ero similis Altissimo" (*Allegoriae quedam Scripturae Sacrae*, no. 17, *PL* 83, col. 103). The same point is made by the *Glossa ordinaria* (*PL* 113, col. 113) and by Rabanus Maurus (*Commentariorum in Genesim Libri Quatuor*, XI, *PL* 107, col. 528B).

51 Though they are mentioned by Pliny (*Historia naturalis* III, 4) and Solinus (*Collectanea rerum memorabilium* XXIII, 13), the sources closest to Dante are Brunetto Latini (Singleton, comm., pp. 465-66) and Martianus Capella (VI, 624), both of whom mention the pillars of Hercules specifically as limits beyond which man is forbidden to travel.

52 See Singleton, comm. on line 109, p. 466.

53 This is essentially the interpretation propounded by Mario Fubini ("L'Ulisse Dantesco," in *Antologia della critica letteraria*, ed. M. Fubini and E. Bonora, 4 vols. [Turin: G.B. Petrini, 1962], I, 351-57, first published in 1947), accepted by Natalino Sapegno in his commentary (*La Divina Commedia*, 3 vols. [Florence: 'La Nuova Italia' Editrice, 1960], I, pp. 298-99), and in at least 9 of the 38 studies of *Inf. XXVI* summarized by Enzo Esposito, *Gli Studi Danteschi dal 1950 al 1964* (Rome: Centro Editoriale Internazionale, 1965), pp. 269-75 (nos. 721, 725, 734, 738, 740, 742-43, 753, 757).

The Veltro and Dante's Prologue to the *Commedia*

The prophecy of the *Veltro* is perhaps the most famous puzzle of the *Commedia* and the one which has most fascinated and baffled the reader.¹ As is well known, the *Veltro* is a hunting hound and in the poem it is taken to refer to the person who will defeat the malicious she-wolf and restore Italy to health:

Molti son li animali a cui s'ammoglia,
e piú saranno ancora, infin che 'l veltro
verrà, che la farà morir con doglia.

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e feltro.

Di quella umile Italia fia salute
per cui morí la vergine Cammilla,
Eurialo e Turno e Niso di ferute. (*Inf.* I. 100-08)

The solutions to the identity of the *Veltro* suggested over the years have been many and varied. The general tendency has been to look for an historical or even a fictional character who could answer to the larger-than-life requirements set for the *Veltro*. A pope, a monarch, a mythic character, a messiah have been the reasonable guesses which, nonetheless, have failed to persuade the reader. Jean Pépin, in his study on Dante's allegory, reviews the most credible interpretations to date and singles out that of R.E. Kaske (but mainly for his reading of the DXV — another puzzle of the *Commedia*) as being the most sober and the most feasible, "qui se recommande par sa sobriété et sa vraisemblance."² Kaske suggests that the *Veltro* is a group of reformers made up of Franciscans and Benedictines.³

One of the major obstacles in resolving the riddle has been to find a candidate who would fit the description of the Hound. Although the names of Can Grande Della Scala (the name means Great Dog) and of other noble historical figures would seem to fit

the description, these personages were never known to have accomplished what is claimed of them in the prophecy.⁴ The lack of such an outstanding figure who dominates the political world of Dante's times has led critics to believe that the episode, as many other in the poem, expresses Dante's hope for a strong political leadership that never materialized. "It is also one of various utterances, all intentionally cryptic, in the course of the poem of his undying hope for the advent of a heroic deliverer of the world from the present power of evil."⁵

For these reasons, the episode of the *Veltro* is also thought not to be thematically relevant to the rest of the canto, or to the rest of the poem. The prophecy is taken to be an aside expressing a hope that remains unfulfilled both in the poem and in history. This is borne out by the narrative events of this first canto in the failed attempt of the pilgrim to ascend the "dilettoso monte" (*Inf.* I. 77) because of the interference of the she-wolf:

Vedi la bestia per cu' io mi volsi;
aiutami da lei, famoso saggio,
ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi".

"A te convien tenere altro viaggio",
rispuose, poi che lagrimar mi vide,
"se vuo' campar d'esto loco selvaggio;
ché questa bestia, per la qual tu gride,
non lascia altrui passar per la sua via,
ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide; (*Inf.* I. 88-96)

Virgil's reply, which then goes on to prophesy the coming of the *Veltro*, already seems to discount the possibility of a present fulfillment by advising the pilgrim to take another road. The coming of the Hound appears to be a future event whose realization might never materialize. The other road that the pilgrim is to take, which will lead him through Hell, Purgatory and Paradise, is the road of the poem through the three *cantiche*; the road that the pilgrim wanted to take but cannot, and which Virgil believes to be a future possibility, is a road the poem never takes. The prophecy of the *Veltro* is one of two solutions to the pilgrim's predicament and the one which is discarded.

Even so these reasons do not suffice to justify that the reader, in turn, disregard the episode altogether particularly when it is Virgil to utter the prophecy. In conformity to ancient and medieval belief, Virgil has always been regarded as a seer, one who can see in the future and foretell it. In the *Veltro* episode Virgil has precisely this function but this time his prophetic powers are

closely linked to his role as a poet. In the first place, the pilgrim appeals to him as a wise man ("famoso saggio") which, as the commentaries explain, means "poet" because the ancient poets were thought to be men of wisdom and poetry was considered a form of learning. This is how Singleton, in his commentary, glosses *saggio*: "For Dante, as for his time, the ancient poets are *savi*, men of wisdom and learning, poetry itself being a form of wisdom."⁶ It is as poet and author that the pilgrim knows Virgil and addresses him:

"Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar si largo fiume?",
rispuos'io lui con vergognosa fronte.

"O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore. (*Inf. I. 79-87*)

In addition, Virgil's prophecy seems safely anchored in the *Aeneid* with the final mention of characters from the epic, "per cui morí la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute." The reference to the "umile Italia" in line 106 which will benefit from the coming of the *Veltro* is first of all Virgil's Italy, the Italy of the *Aeneid*, "Di quella umile Italia fia salute." As some commentators have indicated, the attribute "umile" is a reference to the description of the Italian coastline in the *Aeneid* when it is first sighted by Aeneas's ships: "humilemque uidemus / Italiam" (*Aeneidos III. 522-23*).⁷

These references to Virgil the poet and to the *Aeneid* make possible a plausible explanation of what Virgil might mean by the coming of the *Veltro*. The lines that describe the coming of Aeneas to the Italian shores mark the beginning of the struggle between the Trojans and the peoples of the Latium that eventually leads to the unification of the two people and to Italy's *salute*. In the context of the *Aeneid*, the hero that restores Italy to health is, as we know, Aeneas and it is he who in the poem is characterized as a hound. In the final duel with Turnus, the leader of the Latins, Virgil describes Aeneas running after Turnus as a hound chasing a stag:

inclusum ueluti si quando flumine nactus
ceruum aut puniceae saeptum formidine pennae
uenator cursu canis et latratibus instat;

ille autem insidiis et ripa territus alta
 mille fugit refugitque uias, et uiuidus Vmber
 haeret hians, iam iamque tenet similisque tenenti
 increpuit malis morsuque elusus inani est;

(*Aeneidos XII.* 749-55, italics mine)

When the hound finally gets the stag, when Aeneas kills Turnus, the hound Aeneas becomes the savior of Italy. Aeneas, in other words, is Virgil's poetic answer to a resolution of conflict. His prophecy of the *Veltro* is another way of giving his solution to the plight of the pilgrim. As critics have always thought, Virgil is proposing a hero of the stature of Aeneas but what has not been emphasized enough is that this solution is purely a poetic one. At stake is the viability of a literary model such as the one offered by Virgil's *Aeneid* for a poem like Dante's *Commedia*.

The fact that Virgil also points to another solution which is the one adopted by Dante, and that we know that the *Commedia* in no way follows the model of the *Aeneid*, just as there is no Aeneas-like hero in Dante's poem, makes only too clear the fact that Virgil's proposed model is never adopted by Dante. Rather than deducing from all these factors that perhaps it is not a question of poetic models at all, and that my reading is moving along a false path, we should ask why Virgil's model is rejected, or is not acceptable to Dante, when Virgil is nonetheless made the guide of the pilgrim in two *cantiche* of Dante's poem.

The unquestioned authority that has always been granted to Virgil by readers of the *Commedia* is perhaps responsible for the scant attention that Virgil's lines, alluding to the heroes that contributed to Italy's "salute," have received over the years. At first glance, the lines do not seem to present great exegetical problems. Virgil mentions four warriors: Camilla, Euryalus, Turnus and Nisus, who have died for the well-being of their country, Italy. Two fought on Aeneas's side, Euryalus and Nisus, and two against him, Camilla and Turnus.

When we take the bother of looking up these names in the *Aeneid* to find out how they died, we discover, however, to our great surprise, that these heroes did not die fighting for the glory of their country, as Virgil would like us to think. Camilla, for example, is killed while pursuing an enemy but not in battle, but because she is after the gold of his armor:

hunc virgo, siue ut templis praefigeret arma
 Troia, captiuo siue ut se ferret in auro
 uenatrix, unum ex omni certamine pugnae

*caeca sequebatur totumque inculta per agmen
femineo praedae et spoliorum ardebat amore,*

(*Aeneidos XI.* 778-82, italics mine)

Blinded by her greed, Camilla exposes herself to danger and becomes the easy prey of a certain Arruns who has been stalking her all along for a chance to strike her, "telum ex insidiis cum tandem tempore capto / concitat . . . Arruns" (*Aeneidos XI.* 783-84).

Euryalus and Nisus are also killed for similar reasons in similar circumstances. Although they die while on a mission for which they have volunteered — a fact which would justify Virgil's claim that they died for the good of the country —, for at least one of them, Euryalus, this is not the case. The two warriors are on a mission to reach Aeneas to bring back help against the Rutuli who are besieging their camp. They leave at nightfall to cross the enemy lines but as they go through the sleeping enemy camp they slaughter the sleeping enemies and plunder the camp:

*impastus ceu plena leo per ouilia turbans
(suadet enim uesana fames) manditque trahitque
molle pecus mutumque metu, fremit ore cruento.
nec minor Euryali caedes. . . .* (*Aeneidos IX.* 339-42, italics mine)

Euryalus's bloodlust and greed, which even his friend Nisus finds excessive, "(sensit enim nimia caede atque cupidine ferri)" (354), proves eventually fatal when one of the spoils taken by Euryalus, an helmet, betrays his presence to the approaching enemy cavalry. The helmet, reflecting the light of the moon, attracts the attention of the enemy who slays not only Euryalus but also Nisus who, having already made it to safety, returns to help his friend, "et galea Euryalum sublustra noctis in umbra / prodidit immemorem radiisque aduersa refulsit" (373-75). Once again the reason for the demise of the heroes is greed and excess and not the love of country.

The same can be said of Turnus who, if we read closely, is not killed for having lost the duel to Aeneas in defense of his country. When he is defeated, Turnus pleads for his life and Aeneas is about to let him go unharmed. As he is deciding, Aeneas discovers that Turnus is wearing the baldric of his dead friend Pallas and enraged kills him in just retribution for his act.

*Aeneas uoluens oculos dextramque repressit;
et iam iamque magis cunctantem flectere sermo
cooperat, infelix umero cum apparuit alto*

*balteus et notis fulserunt cingula bullis
 Pallantis pueri, uictum quem uulnere Turnus
 strauerat atque umeris inimicum insigne gerebat.
 ille, oculis postquam saeui monimenta doloris
 exuuiasque hausit, furiis accensus et ira
 terribilis: 'tune hinc spoliis induit meorum
 eripiare mihi? Pallas te hoc uulnere, Pallas
 immolat et poenam scelerato ex sanguine sumit.'
 hoc dicens ferrum aduerso sub pectore condit
 feruidus. . . . (Aeneidos XII. 939-51, italics mine)*

Camilla, Euryalus and Nisus are not killed in the service of their country or for its well-being, as Virgil states, but, on the contrary, they die trying to satisfy their greed and violent natures. Their initial honorable and patriotic intentions become, in all three cases, secondary to their self-interest and to their desire to gain wealth which blinds them to everything else and for which they are ready to murder. The larger-than-life hero in revealing his or her all too human nature meets the fate that he deserves.

A close reading of the fate of these heroes in the *Aeneid* contradicts what Virgil says of them in the *Commedia*. One explanation could be that Dante ignores how these characters really died and that he is interested in mentioning their names only for the sake of quoting two warriors from each camp. From what has been said, however, it seems highly unlikely that it is a question of random selection. All four characters share too many characteristics for this to be the case. In addition, the phrase "per cui morí" (107) seems to draw attention to the fact that these men sacrificed their lives for their country. Another explanation could be that Dante was not really aware of the real circumstances of their death, or did not care, being interested only in the fact that out of the conflict in which they took part Italy's well-being was achieved. This other hypothesis is improbable on two counts. In the first place, we know how Dante has Virgil remind us that he knows the *Aeneid* by heart, "ben lo sai tu che la sai tutta quanta" (*Inf.* XX. 114). This reminder is also an invitation to the reader to look further in Virgil's poem for the poet's intentions. And second, and more conclusive for our argument, that while what Virgil says is contradicted by a reading of the *Aeneid* this is not a misreading of Virgil's poem. These heroes do in fact appear in the *Aeneid* as Virgil relates in the *Commedia*.

When we read further in the episode of Camilla we are told that her death will be avenged because she is protected by the goddess Diana. The unheroic circumstances of her death will be kept se-

cret and, instead, people will know that she died for the glory of her country. This is Opis' promise, Diana's messenger, at Camilla's death:

'heu nimium, uirgo, nimium crudele luesti
 supplicium Teucros conata laccessere bello!
 nec tibi desertae in dumis coluisse Dianam
 profuit aut nostras umero gessisse pharetras.
non tamen indecorem tua te regina reliquit
extrema iam in morte, neque hoc sine nomine letum
per gentis erit aut famam patieris inultae.
 nam quicumque tuum uiolauit uulnere corpus
 morte luet merita.' . . . (Aeneidos XI. 841-49, italics mine)

In the *Commedia*, Camilla appears just as Opis had promised her, as a warrior who died for her country and not as someone who died in dishonorable circumstances.

The same can be said of the two friends, Euryalus and Nisus, who receive at their death a similar promise of glory and immortality:

Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt,
 nulla dies umquam memori uos eximet aeuo,
 dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum
 accolet imperiumque pater Romanus habebit. (Aeneidos IX. 446-49)

This time the poet intervenes directly to obliterate the real events of their death and to promise eternal glory.

The glorification of Camilla, Euryalus and Nisus are instances of an important motif that is present throughout the *Aeneid*, the encomiastic theme. As the famous praise of Aeneas's lineage in Book VI illustrates, one of the poem's main objectives is the exaltation of the House of Augustus and of his ancestry. The *Aeneid*, which accounts for the mythic origins of the Roman Empire, is an indirect vehicle to glorify the past and present greatness of the Romans. In the Camilla episode, Virgil is in reality praising Diana who is a Roman goddess. The facts of her death are concealed because she was devoted to Diana, even though she is an enemy of the Trojans, and thus of Rome. Euryalus and Nisus are Trojans but also best of friends. Their attachment to one another provides the poet with the opportunity not only to praise Aeneas's lineage but also to connect the everlasting power and glory of the Roman Empire with his own immortal poetry ("mea carmina"). Also in this case, the unheroic deeds of these heroes are covered up and falsified by the encomium.

In making Virgil repeat the praise of these heroes and the lie that they died for the glory of their country, Dante is calling attention to this aspect of Virgil's poetry and to the deceit inherent in encomiastic poetry. It is not difficult to see the substance of Virgil's promise to the pilgrim. Virgil makes the same promise that Opis makes to Camilla or that the poet makes to Euryalus and Nisus. The reasons why this should be so and why the pilgrim needs Virgil's "help," however, are not immediately apparent especially from the way the episode of the pilgrim and the *lupa* has always been read. It is to this episode, and to the following lines, that I would like to turn now:

Ed una lupa, che di tutte brame
sembrava carca ne la sua magrezza,
e molte genti fé già viver grame,
questa mi porse tanto di gravezza
con la paura ch'uscia di sua vista,
ch'io perdei la speranza de l'altezza. (*Inf.* I. 49-54)

Most commentators have noted that the presence of the *lupa* signifies the temptation of concupiscence undergone by the pilgrim.⁸ The description of the she-wolf as the personification of greed underlies the ever growing desire that characterizes it and that can never be satisfied, "dopo 'l pasto ha piú fame che pria." (*Inf.* I. 99) This characteristic is allegorized in the general deceptive nature of the animal which appears to be plentiful when in essence is completely barren. Its substance is only empty desire, "di tutte brame / sembrava carca ne la sua magrezza."

The relation between the pilgrim and the appearance of the she-wolf has been amply documented. John Freccero, for example, in his reading of the "piè fermo," has demonstrated the vulnerability of the pilgrim in his desire to gain the light at the top of the mount. The "firm foot" is the lame foot of the soul denoting a weakness of the will wounded by concupiscence. This weakness hinders the progress of the intellect signified by the right foot.⁹ The appearance of the *lupa* as *cupiditas* suggests a similar shortcoming in the pilgrim in his desire to gain the summit. This condition is not clearly discernible at first because of the simple comparison that seems to describe only the effect of the *lupa* on the pilgrim:

E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne 'l tempo che perder lo face,
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista;

tal mi fece la bestia sanza pace,
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco
mi ripigneva là dove 'l sol tace. (*Inf. I.* 55-60)

As Singleton comments, the comparison between "quei" and "la bestia" is only apparent. "This figure amounts to a pseudo-simile, common enough in the poem. . . ."¹⁰ If we read the simile in terms of the events that it compares we should state in fact that the two terms annul each other. The movement of "quei" who gradually and willingly (volontieri) accumulates (acquista), or gains ground, is undone by the sudden presence of the she-wolf in the second term of the comparison. The she-wolf takes away what had been gained, "a poco a poco / mi ripigneva là dove 'l sol tace." The metaphor of gain, as in gaining ground or the summit, suggests, however, another reading where gain is the acquisition of wealth, the accumulation of material goods. Sapegno, in his commentary, has suggested this second possibility whereby the "quei" can be compared to a miser: "come l'avaro, che tende tutta la sua volontà ad acquistare sempre nuovi beni, se viene il momento che gli fa perdere d'un tratto tutto ciò che ha acquistato, si addolora profondamente."¹¹ If there is a comparison, it would seem to be between the desire of the pilgrim to gain the top of the mount and a miser whose only desire is to accumulate wealth. But the comparison seems to describe more than the desire with which the pilgrim would like to reach the top. As Freccero has indicated, the pilgrim is being confronted with his own greed and it is the awareness of the emptiness of any such desire, symbolized by the *lupa*, that stops him in his tracks. The pilgrim falls prey of the *lupa* because he is guilty of the same excess that the animal symbolizes. The *lupa* functions here as a reminder of the pilgrim's greed and of the vanity of his attempt.

Most commentaries to these lines have understood the pilgrim to be the victim of the she-wolf and have placed the blame entirely on the animal and on the greed it represents. The presence and the promise of Virgil are then easily explained by a future event when the *lupa* will finally be vanquished. What I am suggesting, instead, is that the blame lies entirely on the pilgrim and that the *lupa* is only Dante's way of reminding us of the fact. The pilgrim hopes to get quickly to the top in much the same way that Virgil's heroes crave the possessions of others and both act of their own free will. The analogy between the pilgrim and the characters of the *Aeneid* is not casual in fact. The same desire to gain, in both cases, makes the individual forgetful of his true duties and brings about his undoing.

This similarity explains the pilgrim's call for help and Virgil's reply and solution. As a good reader of the *Aeneid*, the pilgrim knows that Virgil has helped others in similar circumstances. He knows that Virgil will overlook the events, place the blame on others, and conceal his shortcomings with praise. We know that this is what Virgil promises him when he alludes to his characters who now appear as heroes and not as the men they really are. There is one other detail, however, that must be mentioned now which explains better the pilgrim's request and Virgil's reply. In the one case of poetic "justice" in the *Aeneid*, the death of Camilla is blamed entirely on the man who kills her, a certain Arruns. We are never told why Arruns followed Camilla everywhere for a chance to kill her but his tireless pursuit has all the trademark of fate. When he does kill her, Virgil's description of the event makes him look like a coward who has struck a poor defenseless woman. Virgil compares him to a wolf who has killed a shepherd or a big steer and knows he has done wrong:

ac uelut *ille*, prius quam tela inimica sequantur,
 continuo in montis sese auius abdidit altos
 occiso pastore *lupus* magnoue iuuenco,
conscius audacis facti, caudamque remulcens
 subiecit pauitatem utero siluasque petuit:
 haud secus ex oculis se turbidus abstulit Arruns
 contentusque fuga mediis se immisicut armis.

(*Aeneidos XI.* 809-15, italics mine)

Opis's slaying of Arruns in vengeance for the death of Camilla signifies also the symbolical death of the wolf. With this in mind, the pilgrim's request is more than justified and Virgil's reply not in vain. As a reader of the *Aeneid*, the pilgrim knows from a parallel example that he can expect a similar form of justice. This justice is markedly one-sided and in favour of the authorities it serves. It not only conceals the crimes of those whose patrons it seeks to please but also distorts the truth of events whereby the guilty are said to be victims and their just fate an injustice. If we had not read the rest of the poem and took Virgil at his word, we could expect to be reading a poem about a man very much like Aeneas who restores order to a strife-torn Italy. The poem would sing the praise of the powers it served and would be characterized by a similar system of bipartisan justice in favour of those whose protection it sought.

We know already that this is not the case with Dante's poem but the reason is that Virgil's poetic model, which he proposes

through the prophecy of a coming *Veltro*, is rejected on account of its biased system of justice. The critique of this model is made clear not only in the two opposed solutions that Virgil gives, only one of which is correct, but also in the way in which Dante constructs the episode. When we observe closely the list of warriors mentioned by Virgil we realize that Turnus does not really fit in with the rest of them. Although he is an example of greed like the rest, it cannot be said that Turnus died for the well-being of Italy. Viewing it from the point of view of the Trojans, Turnus is an obstacle and a detriment to that well-being. Only his death brings about the peace and unity that Virgil is extolling. Virgil, in fact, does not avenge him or celebrate him like he does the others, even though the others are just as guilty as he is. Turnus, instead, is more on the side of characters like Arruns. They are personifications of evil whose ritual death at the hands of the gods is an affirmation of justice and an end to all injustices.

Turnus's presence among the other warriors is conspicuous for another reason. In the series of names, Turnus is placed between Euryalus and Nisus, two characters who are really part of one episode, "Eurialo e Turno e Niso di ferute." It would have been more appropriate if Turnus had been mentioned last as yet another example. The presence of Turnus amongst them is, however, more dramatic and relevant when we remember that Euryalus and Nisus are said to be the best of friends in the *Aeneid*. The two never separated, they were always together, when they went to battle they went together, when one volunteered for the mission the other also went. Virgil says of them: "*his amor unus erat pariterque in bella ruebant*" (*Aeneidos* IX. 182, italics mine). We have mentioned how Nisus, who in the meantime had reached safety, returns to help his friend who has been caught by the enemy. They fight together and when they are killed their bodies are found together. "*tum super exanimum sese proiecit amicum confossum, placidaque ibi demum morte quieuit*" (*Aeneidos* IX. 444-45, italics mine). When Virgil sings their praise, as I have already quoted, he celebrates their inseparability which he adopts as the symbol of the unity between his poetry and the House of Augustus. As long as Virgil's poetry will be influential and the Romans will be in power the memory of the two inseparable friends shall never be forgotten. The symbolic importance that the two friends have for Virgil in the *Aeneid* makes highly significant, therefore, the placing of Turnus, the symbol of discord in the *Aeneid*, between the two friends.¹²

The disruptive presence of Turnus has many implications. The separation of the two friends means first of all that their memory as a "fortunati ambo" has been indeed obliterated and replaced by the memory of their greed which is the cause of their death. The union of poetry and political power that the two symbolize is also broken and not only because the House of Augustus no longer rules the world. The break, which implies a critique of the encymastic poetry we have in the *Aeneid*, points to the history of greed and deceit which is concealed under the lie of a history of noble and selfless acts performed for the glory of one's country. As a result, even the fiction of a "pious Aeneas" becomes suspect not only because he is the embodiment of the noble and selfless man, and the ancestor of Augustus, but also because he is the instrument of a justice which is corrupt.

The reappearance of Turnus amongst Virgil's heroes points to the shortcomings of Virgil's politically compromised system of justice. A poetic justice that conceals the aberrations on which political power is constructed and slavishly flatters the powerful. Consequently, Virgil's own motives are in question here and his greed for which he compromised his poetic integrity. Virgil partly expiates for his sin when he is made to confess that he lived "a Roma sotto 'l buono Augusto / nel tempo de li dèi falsi e bugiardi" (*Inf.* I. 71-72). He will expiate his *cupiditas* in *Purgatorio XII*.¹³

The reappearance of Turnus means also that the resolution of the conflict at the end of the poem, with the death of Turnus, is only a poetic fiction and that "evil" has not been exorcised. Virgil's promise of a *Veltro* who will restore Italy to health is only a nice fiction which is no longer acceptable. The fiction of a new Aeneas would only perpetuate the evil under a compromised system of justice where definitions of good and evil are decided on the bases of political power and not of merit. For these reasons, at the level of a poetics of the *Commedia*, Virgil's proposal and poetic model is rejected and the *Commedia* takes another road, a road of a different type of justice, as we shall see.

At this point, and before we go on to describe Dante's version of the *Veltro*, it must be said that if Dante rejects Virgil's poetic model this does not mean that he rejects the *Aeneid* or Virgil. Dante rejects only the idea of a poem like the *Aeneid* that courts the favour of the powerful it glorifies. I also do not mean to say that Virgil was taken in by his own fiction. There is sufficient evidence to believe that the myth of Aeneas and of the glorious Roman people is also put into question by Virgil. The glorifica-

tions of Camilla and of Euryalus and Nisus are treated ironically as Virgil first elaborates in detail on their base and unheroic actions and then praises them. This is more clear in the case of Turnus's death at the end of the *Aeneid* which, abruptly, marks the end of the poem. As I have said, Aeneas first grants Turnus his life and then kills him because he has murdered Pallas. There is reason to believe, reading between the last lines of the poem, that Aeneas's justification for killing Turnus is suspect and that the poet wanted to call attention to Aeneas's act of injustice when he describes Turnus's indignance ("indignata") at Aeneas's "excuse" for killing him: "ast illi soluuntur frigore membra / uitaque cum gemitu fugit *indignata* sub umbras" (*Aeneidos XII.* 951-52, italics mine). Dante rejects in Virgil only the compromise that places poetry at the service of political power for personal gain. Like Camilla's desire for gold, Euryalus's helmet, Turnus's baldric, or the pilgrim's *lupa*, the presence of Turnus's amongst Virgil's heroes points to the poet's greed for which he willingly compromised his art in exchange for a comfortable living, as Juvenal ironically points out in the seventh satire. "Nam si Vergilio puer et tolerabile deesseset / hospitium, caderent omnes a crinibus hydri" (*Satura VII.* 69-70).¹⁴

The ironic presence of Turnus is Dante's way of undermining Virgil's tempting but illusive poetic model. Dante rejects the fiction of a *Veltro*, of a pious and noble man, who is above the greed and the deceptions of ordinary men, capable of bringing about the resolution of political and social conflicts. The tendency to take Virgil's prophecy literally and to accept him as the voice of authority in the *Commedia*, has made the reader overlook an important detail in the description of the *Veltro* that might have alerted him to Dante's critique of Virgil's model and to Dante's very different *Veltro*. The lines in question are the following:

Questi non ciberà terra né peltro,
ma sapienza, amore e virtute,
e sua nazion sarà tra feltro e felfro. (*Inf. I.* 103-05)

These lines have always been read as the description of the new personage to come who "will not feed on earth or pelf, but on wisdom, love and virtue, and his birth shall be between felt and felf." This is Singleton's translation but it is also the way these lines are always rendered in English. This is the reading that Virgil would like us to believe and which distracts us from another reading and from the fact that the verb *cibare* in "Questi non

ciberà" is not used reflexively as it should be if it were meant to refer to a person. If it had been a question of a person the lines should have read, even in the Italian of Dante, "Questi non si ciberà di." Dante uses *cibare* in the transitive active voice meaning feeding others rather than oneself. That is to say that speaking of the *Veltro*, Dante is saying that it will not feed neither land nor wealth, but wisdom, love and virtue, and its nation will be between two felts.

The verb *cibare* is used in the same transitive active voice two other times in the *Commedia*. In one instance the verb is used to describe the feeding of the blessed by the Agnus Dei at the Celestial Banquet:

"O sodalizio eletto a la gran cena
del benedetto Agnello, il qual vi ciba
sí, che la vostra voglia è sempre piena, (Par. XXIV. 1-3)

The other time, the occasion is a human banquet and this time it is a book, Dante's *Commedia*, that feeds the reader:

Or ti riman, lettore, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé forse tutta la mia cura
Quella materia ond'io son fatto scriba. (Par. X. 22-27)

In both examples the verb *cibare* is used to describe the activity of giving spiritual sustenance and knowledge. In the latter case, the verb refers specifically to the teachings one finds in Dante's poem which the poet, as the scribe of his poem, offers to the reader for his edification.

A similar idea is behind the use of *cibare* in the episode of the *Veltro*. Since we are in the prologue *canto* of the *Commedia*, the prophecy of the *Veltro* is a way of saying that the poem to come will not teach the reader how to become successful in business and wealthy; rather it will teach him wisdom, love and virtue. To the riddle of the *Veltro* and to the question "What is the thing that feeds neither land nor pelt but only wisdom, love and virtue and its domain is between two felts?" the answer is Dante's *Commedia*, the book the reader is about to read. The last line, "e sua nazion sarà tra feltro e felfro," reading with most commentators "nazion" as "domain," describes the space of a book whose domain is between two covers lined with felt. The felt lining is in accordance

with the humble and unassuming character of the book and its modest aims. At the time of Dante, books could be covered with intricate and costly covers and, very often, they were lined with velvet.¹⁵ The emphasis on felt, the cheapest material, places the stress on the spiritual and moral goals of the poem and de-emphasizes the materialistic and the opportunistic values which the poem is combatting.

The practice of using the imagery of feeding, in the sense of teaching, and in a prologue to acquaint the reader with the content of the work to be read, is not new with Dante who used a similar technique in the *Convivio*.¹⁶ This important theoretical work, whose main concern is to teach the reader how to read allegorical poems, employs the imagery of food and feeding to explain to the reader what he can expect from a work which is appropriately entitled *The Banquet*.

La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di vertù materiate, le quali sanza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza piú che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente. (*Convivio* I. 14-16)

The reader is invited to a banquet where he will be taught how to read the *canzoni* according to their allegorical meaning and not simply to enjoy them. The *Convivio*, Dante tells us, needed to be written because the reader seduced by the beauty of the poems simply enjoyed them but did not read them allegorically for the moral lessons ("bontade") they meant to convey. "E con ciò sia cosa che la vera intenzione mia fosse altra che quella che di fuori mostrano le canzoni predette, per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata . . ." (*Convivio* I. 18-19).

The prologue *canto* of the *Commedia* shares with the introduction of the *Convivio* not only the imagery but also a similar preoccupation. This is expressed as the liberating action of the *Veltro* and is the way in which the *Commedia* will teach wisdom, love and virtue:

Questi la cacerà per ogne villa,
fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,
là onde 'nvidia prima dipartilla. (*Inf. I. 109-11*)

When these lines are read in terms of our reading of the *Veltro*, we become aware that, differently from what happens in the episodes of Camilla and Turnus, Dante's *Veltro* does not pretend to kill the *lupa*, that is to resolve the problem of evil and vanquish it, but only to put it back in Hell whence it came. In Dante's poem there can be no illusion that evil can be exorcised once and for all through the punitive action of a god or a pious man. The reappearance of Turnus in Dante's poem makes this clear. The killing of the *lupa* is Virgil's fiction not Dante's.

The *lupa* does not symbolize envy, as the wolf represents evil in the *Aeneid*, so that its defeat at the hands of the *Veltro* can signify the successful overcoming of evil. The *lupa* in the *Commedia*, as I have indicated, is only a sign pointing to the presence of greed and of envy. As a sign, the *lupa* points to those who are guilty of this sin in very much the same way as the helmet points to Euryalus's greed, Pallas's baldric betrays Turnus's, and the presence of Turnus amongst Virgil's warriors Virgil's own avidity. These are signs that point to a deceit or a transgression which makes it possible to uncover it and to punish it. The task of Dante's *Veltro* will be to hunt down these examples of greed found in every city of the "umile Italia" and to place them where they belong in Hell or in Purgatory. He will look for Florentines, Romans, Greeks and everyone whose baseness is concealed by an apparent noble character. In the terms of Dante's allegorical representation, to place the *lupa* in Hell means to bring about in the reader the moment of recognition of a particular evil or crime which is how the *Commedia* will teach its readers to become wise, loving and virtuous.

Dante's objective in the *Commedia* is to teach the reader to go beyond the mere letter of poetic representation to unveil the truth that it conceals, in very much the same way in which he is to learn to go beyond the appearances of things to the truth behind. In the *Convivio*, the mode of representation which the poet uses to convey his moral teachings is called the allegory of poets and consists of two concurrent but different levels of meaning: the literal and the allegorical:

L'uno si chiama litterale, (e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico,) e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosta sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo

strumento de la sua voce fa(r)ia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienze e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. (*Convivio* II. i. 3-4)

The first meaning, the literal, is always only a sign that posits the possibility of meaning, that is, of another meaning to which it alludes, the meaning of the allegory. In the now famous letter to Cangrande, Dante gave the etymology of allegory as that which is *other, different*. "Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum', sive 'diversum'."¹⁷ In mimetic or symbolic representation, the signification is direct and unmediated. A set number of conventions govern the relation between sign and referent. The symbols employed are to a large extent part of an established system of meanings and one needs only to establish the connection to decode the meaning of the symbol. In allegory the meaning is *other* than what appears to be at first. The literal meaning is only a fiction, a "bella menzogna," whose purpose is to hide the allegorical truth to which it points. Differently from the symbol, poetic allegory is not so easily determined because it does not depend on a reliable system of meanings for its expression. In poetic allegory, it is the meaning the poet gives to the fiction that is at stake.

In the letter to Cangrande, Dante explains what these two levels are. The poetic fiction is the journey in the three realms or, more specifically, the representation of the state of the souls after death. "Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus" (*Epistola XIII.* 24-25). The allegorical meaning, however, is in function of the system of justice that punishes or rewards men's actions voluntarily undertaken. "Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est" (*Epistola XIII.* 25-26). The meaning of the allegory is the judgment of man as he is deserving or undeserving because of actions dependent on his free will. Unlike the type of justice that exists in the *Aeneid*, this justice is impartial because it is not compromised by political affiliations and personal gain. For these reasons, Dante's justice becomes an extension of divine justice, true justice, whereas the one found in the *Aeneid*, as it is clear from the Camilla episode, is an example of the "justice" "de li dèi falsi e bugiardi." The substance of Dante's fictitious journey through Hell, Purgatory and Paradise is to show the reader different examples of vices and virtues for his edification.

The process through which these teachings are imparted, however, is not always clear and transparent as the episode of Virgil's prophecy of the *Veltro* has shown. Virgil's vice must be deduced by going beyond the meaning of the letter to the hidden meanings, and truth, that it conceals. This is where the *Convivio* and the *Commedia* differ. In the earlier work, Dante sets out to explain to the reader the meaning of his poems that he has missed, in the *Commedia* the reader is on his own. He has to read the poem allegorically and uncover the deceit himself if he wants to become wise, loving, and virtuous. Through this process of reading, or of "feeding" to use Dante's metaphor as it is employed in *Paradiso X*, the reader gradually learns and, supposedly, also journeys from Hell to Paradise. The reference to feeding in *Paradiso X* underscores this necessity, namely, that the reader can reap the rewards only if he is capable of eating the food that the poem feeds him, "Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba. . . ."

The episode of Virgil provides an example of how Dante's allegorical mode of representation works and of how his justice is carried out. Virgil's lie of noble and selfless heroes is exposed through the presence of Turnus which disrupts the authority of Virgil's poetic word. Once the presence of the discordant element is perceived, namely the sign that points to the infraction, the awareness brings about the moment of judgment. In the case of Virgil, the ironic presence of Turnus is sufficient to expose Virgil's bias and to undermine the validity of his claims.

Through this ironic mode of signification, the souls in *Inferno* and in *Purgatorio* are made to reveal their wrongdoings which is not immediately apparent at a first reading. Encountering Paolo and Francesca, Brunetto Latini or Ulisse, to name only a few of the most well-known "heroes" of the *Inferno*, the reader has often been at a loss to justify their presence in Hell. In the case of Virgil there has never even been the suspicion of a possible deception. But as for Virgil, what is related by the souls is always a lie that can never be taken at its face value but must be unmasked before the truth can be known. This task is given to the reader who is called upon to perform a similar critical task that Dante put into practice in the *Convivio*. This is the task to go beyond the seduction of the language of love of Francesca, the promise of immortality of Brunetto Latini and the rhetoric of Ulisse, to make manifest the truth that their language conceals.¹⁸ Through irony, Dante's instrument of justice, the poet brings about the sudden recognition that reveals the soul's deception and justifies its place in Hell or Purgatory.

Allegory and irony are the two representational modes employed by Dante's *Veltro*, his *Commedia*, to bring justice to the deserving and the undeserving, and thereby to teach wisdom, love and virtue to those who are willing to take up the task of reading the poem. Cacciaguida, commenting on the doctrinal function of the poem in *Paradiso XVII* and once again using a food metaphor, alludes to the inherent difficulties in this task of allegorical interpretation:

indi rispuose: "Coscienza fusca
o de la propria o de l'altrui vergogna
pur sentirà la tua parola brusca.

Ma nondimen, rimossa ogne menzogna,
tutta tua vision fa manifesta;
e lascia pur grattar dov'è la rogna.

Ché se la voce tua sarà molesta
nel primo gusto, vital nodrimento
lascerà poi, quando sarà digesta. (*Par. XVII. 124-32*)

The implication in these lines is that the reader is also necessarily involved in the subject matter of the poem.¹⁹ The act of reading necessary to unveil the deception of the beautiful lie requires a similar unveiling in the reader engaged in the act of interpretation. The reader's relationship to the poem is not unlike that of the pilgrim to Virgil. It requires, as its necessary precondition, the refusal of the lie of an easy and factitious solution and an avowal of the basically corrupt nature of man from which the reader is not exempt. Only on this condition, it would appear, the reader can benefit from the poem or, to put it in terms of the *Convivio*, only when the food of the poem is consumed with the bread of commentary can the "real" beauty of Dante's poem be appreciated.

The first *canto* of the *Commedia* is an allegory of this process in the initial demystification of the pilgrim's attempt to reach the "dilettoso monte" (*Inf. I. 77*) quickly and directly. The precondition for the journey, or the reading, is in the realization of a self-deception whose foundation seems to be rooted in a mistaken conception of self and its powers which, at the level of poetic representation, has its equivalent in the deluded belief in the validity of a symbolic conception of art. Virgil's dual reply, to take another road and to look forward to a new *Veltro*, allegorizes the deception inherent in a symbolic mode of reading the poem which, as the embodiment of a desire, turns fiction into reality; and, second, it points to the indirect path of allegorical representation. To

be sure, there is only one road and its precondition is the awareness of the deceptive nature of the other road which, although easier, more direct and more pleasurable, leads the traveller nowhere when it does not lead him to his downfall.

The allegory of irony that defines the *Commedia* is exemplified by the relationship between the pilgrim and Virgil in the *Inferno* and *Purgatorio*, and between the pilgrim and Beatrice in the *Paradiso*.²⁰ These two are the beautiful lies which must always come before in an allegorical poem in order to point the way but from which the truth is always and inevitably severed. At the end of the prologue *canto*, after the subject matter of the poem has been announced allegorically, the journey, which is the poem, begins with Virgil's beautiful lie leading the way and Dante's truth following right behind: "Allor si mosse, e io li tenni dietro" (*Inf.* I. 136).

University of Alberta

NOTES

- 1 All references to Dante Alighieri's *La Commedia* are to the edition of the Società Dantesca Italiana, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, ed. Giorgio Petrocchi (Milano: Arnaldo Mondadori Editore, 1966).
- 2 Jean Pépin, *Dante et la tradition de l'allégorie* (Montréal: Institut d'études médiévales, 1970), p. 152.
- 3 R.E. Kaske, "Dante's DXV and Veltro," *Traditio*, 17 (1961), 185-254. Contains a good recapitulation of previous interpretations of the *Veltro*.
- 4 See John D. Sinclair's commentary to *Inferno* I in *The Divine Comedy: Inferno*, trans. John D. Sinclair (New York: Oxford University Press, 1967), p. 32.
- 5 Sinclair, p. 32.
- 6 Commentary to *Inf.* I. 89 in *The Divine Comedy: Inferno*, comm. Charles S. Singleton, Bollingen Series LXXX (New Jersey: Princeton Univ. Press, 1970).
- 7 P. Vergilius Maro, *Aeneidos in Opera*, ed. R.A.B. Mynors (Oxford: At the Clarendon Press, 1969). Henceforth all references are given in the text.
- 8 See for instance Singleton's commentary to *Inf.* I. 94-101.
- 9 John Freccero, "Dante's Firm Foot and the Journey Without a Guide," *Harvard Theological Review*, 52 (1959), 245 ff.
- 10 Singleton's commentary to *Inf.* I. 55-60.
- 11 See Natalino Sapegno's commentary to *Inf.* I. 55 in *La Divina Commedia*, comm. Natalino Sapegno (Milano and Napoli: Ricciardi, 1967).
- 12 Petrocchi in his commentary to *Inf.* I. 108 defends the order Eurialo, Turno, Niso but for different reasons. "Le varianti che elencano nell'ordine i nomi Eurialo — Niso — Turno, nascono dall'arbitrio di copisti che hanno affiancato i due amici Eurialo e Niso, mentre Dante ha inteso esplicitamente alternare un eroe d'un campo con altro dell'esercito avverso: Camilla ed Eurialo, Turno e Niso."
- 13 The discussion of Virgil's *cupiditas* is taken up in *Purgatorio* XXII in Virgil's meeting with Statius.
- 14 Junius Juvenalis, *Satura*e, ed. E.G. Hardy (Great Britain: MacMillan St Martin's Press, 1970).

15 In medieval times books were scarce but those few in existence like Missals or copies of the Gospel were often bound in gold and precious jewels. These sacred books so bound were only the property of emperors. See John Hannett, *An Inquiry into the nature and form of the books of the ancients; with a history of the art of bookbinding, from the times of the Greeks and Romans to the present day interspersed with bibliographical references to men and books of all ages and countries*, illustrated with numerous engravings by John Andrews Arnett (London: R. Groomridge, 1837), p. 54 ff. Less expensive binding, prior to the introduction of printing, was done by adapting wooden boards for side covers. Skin or parchment would be sewn on these boards. "When the boards were first covered," notes Hannet, "it appears that a common parchment or vellum, made from the skin of the deer, was used" (p. 62). Later on, velvet became the most often used material, "used for the covers of the best works" (pp. 62-63) such as the Bible. Dante's remark that the covers of his *Commedia* are lined with felt stresses the simplicity of its appearance in contrast to the usual practice of bookbinding where the emphasis is on ornamentation. The choice of felt is consonant with the underlying idea that the poem shall lead man to virtue and not to riches. The general thrust of the poem, as I have said, is to go beyond the deceptive richness of appearances to the truth within. The reading of "feltro" as felt lining has been suggested many times by critics who have recalled the use of felt that lined the wooden interiors of medieval ballot boxes. See L. Olschki, *The Myth of Felt* (Los Angeles: Univ. of California Press, 1949).

16 All references to the *Convivio* are to the critical edition of Maria Simonelli (Bologna: Riccardo Patron, 1966).

17 *Epistola XIII.* 22-23 in Dante Alighieri, *Tutte le Opere*, ed. Fredi Chiappelli (Milano: Mursia, 1965).

18 This is not to say that past or present commentators have ignored this task. To be sure there are many examples, too many to quote here, where the critic has performed a similar demystification of the text to arrive at the truth behind the representation. To quote only two of the most noteworthy examples of readings of the Ulysses's episode: John Freccero, "Dante's Prologue Scene: II. The Wings of Ulysses," *Dante Studies*, 84 (1966), 12-25; Giuseppe Mazzotta, "Poetics of History: Inferno XXVI," *Diacritics*, 5 (1975), 37-44 now reprinted in a slightly altered form as Chapter 2 of *Dante, Poet of the Desert (History and Allegory in the Divine Comedy)* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1979).

19 One of the key passages where the reader is implicated directly, as John Freccero has shown is the Medusa episode in *Inf.* IX. See John Freccero, "Medusa: the Letter and the Spirit," *Yearbook of Italian Studies*, 2 (1972), 1-18.

20 As Dante reminds us in the letter to Cangrande, the general subject matter of the *Paradiso* is slightly different. At issue is not whether the souls are or are not deserving, rather that being all deserving they are justly rewarded. At the literal level, is described "status animarum beatarum post mortem," and at the allegorical level, "est homo prout merendo obnoxius est iustitie premiandi" (*Epistola XIII.* 33-35).

Magia e illusione nell'elaborazione di due passi centrali del *Furioso*

Come sappiamo, nell'*Orlando Furioso* la presenza dell'elemento magico non è sempre ovvia. Ci sono episodi in cui l'elemento magico è pressoché invisibile ed è generato unicamente da un peculiare trattamento inventivo-ispirativo del poeta: allora lo si deve cercare sotto la superficie. Altri episodi, invece, vanno esaminati dal punto di vista della prevalenza dell'ovviamente magico come parte di una tradizione letteraria. Le due categorie, però, spesso si sovrappongono. Anche in un episodio in cui apparentemente domina una base letteraria tradizionale, si riscontra che la propensione dell'Ariosto era di insistere non sui risultati esterni che circondano il personaggio (cioè quello che *gli succede*), ma sulle loro motivazioni interne.

Lo studio comparativo delle varianti delle tre successive edizioni dell'*Orlando Furioso*¹ può confermare e sottolineare la doppia, e opposta, tendenza ariostesca ad umanizzare, o "normalizzare," elementi magici tradizionali, e, viceversa, ad introdurre nella vicenda piuttosto ordinaria una peculiare deformazione magica. Le correzioni, quindi, non si isolano come puro, seppur interessantissimo, fatto linguistico, ma si ricollegano intimamente alla sensibilità umana, e anche poetica, dell'Ariosto. Specialmente nell'ultima redazione si percepiscono dei germi di crisi, sia dal punto di vista storico che da quello personale. La deformazione² magica, o la sopraREALTÀ, che opera nel poema diventa una forza coesiva fra i dati evasivi manifesti e i dati pessimistici occulti. L'elemento magico si fa allora uno strumento di discrezione³ attraverso cui il poeta può mediare tali dati pessimistici e offrire dei giudizi impliciti.

Giorgio Padoan definisce l'*Orlando Furioso* "... non tanto il poema della fantasia creatrice — come è stato detto — di uno spazio paradisiaco dove rifugiarsi dai problemi imposti dall'ingrata realtà, bensì il poema delle illusioni umane. . ." ⁴ Siccome lo studio della natura umana è centrale ad ogni situazione, molte

componenti del poema suggeriscono che l'uomo preferisce l'illusione alla ragione. Per cui la magia si origina in noi ed incarna appunto la nostra preferenza per l'illusione. Gli elementi magici vanno visti, quindi, come manifestazione del bisogno dell'animo umano di procedere oltre la meschinità della realtà quotidiana ed oltre i limiti che spesso sono imposti dalla ragione. La vita, nel *Furioso*, si forma e si sostanzia di una ricerca continua. L'illusione e la magia diventano mezzi secondo cui l'uomo "virtuoso" allarga le sue possibilità di azione e afferma la sua vitalità in lotta contro il destino. Il trattamento dell'elemento magico è allora uno dei modi per cui l'Ariosto rivela la sua visione della vita che, spesso, appare paradossale e ambigua.

Si sa che nel *Furioso* viene rappresentata la vanità di gran parte dell'attività umana. Eppure il poeta, consci dei contrasti e delle complessità inerenti alla nostra natura, non si limita meramente a condannare l'illusione che guida la ricerca vitale. Ma attraverso il lavoro del poema crea un notevole equilibrio fra l'illusione e la delusione che non distrugge, anzi genera, il dubbio che nell'uomo anche la grandezza abbia per fondamento una fiducia o speranza che inizialmente non sembra altro che irrazionalità o follia.

1

Un'investigazione delle varianti porta a risultati particolarmente felici proprio perché nel *Furioso* il poeta non rivela se stesso autore in maniera diretta: dissimula la propria persona in vari modi, come, per citare il caso più evidente, il sotterraneo fluire dell'ironia. Qui, attraverso l'osservazione del delicato lavoro testuale, si spera di intravedere alcune istanze della "presenza" del poeta.

Uno degli episodi in cui prevale un trattamento inventivo-ispirativo dell'elemento magico è la fuga di Angelica. Qui la necessità di ricercare l'elemento magico sotto la superficie coincide con la scoperta che quello che veramente interessava all'Ariosto di raccontare in questi versi era "non ciò che accade *ad* Angelica, ma ciò che accade *in* Angelica."⁵

Nonostante il terrore da cui si trova avviluppata, Angelica si rivelà, per tutta la fuga, donna previdentissima. Dall'inizio, si affida alle proprie intuizioni ("presaga che quel giorno esser rubella / dovea Fortuna alla cristiana fede," I, 10: 5-6) e, abbandonando il campo cristiano, sa svolgere l'urgenza della situazione immediata a suo favore. E poi più tardi, approfittandosi del duello in atto fra Rinaldo e Ferraú, Angelica volterà ancora le spalle, prendendo così, abilmente, l'occasione del momento:

Or, mentre l'un con l'altro si travaglia,
bisogna al palafrén che 'l passo studi;
che quanto può menar de la calcagna,
colei lo caccia al bosco e alla campagna. (I, 17: 5-8)

Con l'ottava 33^a si pone in corso il processo fortunato per cui Angelica saprà immedesimarsi con la natura che, prima, l'aveva terrorizzata. Dopo il vivace trambusto dei due cavalieri combattenti (ott.17 e seg.), ci si interna, all'ottava 33^a, in una natura maestosa e oscura, fatta di misteriose sensazioni, visive, uditive e tattili. Si sente, all'ottava 33^a, una distinta alterazione di atmosfera:

Fugge tra selve spaventose e scure,
per lochi inabitati, ermi e selvaggi.
Il mover de le frondi e di verzure,
che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
fatto le avea con subite paure
trovar di qua di là strani viaggi;
ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle,
temea Rinaldo aver sempre alle spalle. (I, 33)

All'ottava 35^a Angelica, introducendosi nel "boschetto adorno," scopre quell'insieme di qualità speciali per cui il suo terrore potrà finalmente mutarsi in esaurimento:

Quel dí e la notte e mezzo l'altro giorno
s'andò aggirando, e non sapeva dove.
Trovossi al fine in un boschetto adorno,
che lievemente la fresca aura muove.
Duo chiari rivi, mormorando intorno,
sempre l'erbe vi fan tenere e nuove;
e rendea ad ascoltar dolce concerto,
rotto tra picciol sassi, il correr lento. (I, 35)

La sua fuga conduce Angelica per caso nel "boschetto adorno," ma è lei che, guardandosi intorno, conferisce un significato speciale a quello che vede, cosicché la natura circostante "si carichi"⁶ dei sensi più intimi della donna. Angelica si vede apparire davanti un mondo incantato. L'effetto di sinestesia coinvolge simultaneamente le varie modalità sensoriali della vista, del tatto e dell'udito. È stato osservato da Fredi Chiappelli che l'Ariosto concepì questa scena

. . . in un complesso di sensazioni distinto da un aura soprannaturale. La base magica non è però manifesta: tende ad esprimersi come un carattere

insito e onnipresente nella scena . . . il poeta suggerisce un insinuarsi repentina dell'incanto nelle fibre irrazionali dell'essere, evitando di ricorrere a meccanismi negromantici od a sortilegi dichiarati.⁷

È, infatti, la convinzione illusoria di Angelica di essere sicura quella che le permette di interrompere la fuga. Qui Angelica preferisce l'illusione: la convinzione di essere sicura risulta dalla propria predisposizione a crederla. L'aura soprannaturale che colorisce e informa il complesso degli effetti ottici e acustici è come un'estensione concreta dell'interno di Angelica, una scelta che viene compiuta nel subconscio quando si son fatti evidenti i limiti della ragione.

Nella 36^a, e specialmente nella 37^a ottava, l'Ariosto fa evolvere ancora questo senso illusorio di un ambiente magicamente immune. Nella 36^a ottava cominciano a palesarsi le prime reazioni di Angelica di fronte al "boschetto adorno." Va attuandosi un processo di ipnosi, il cui potere suggestivo condurrà Angelica al sonno (I, 38). L'ottava 36^a si presenta così nella redazione del 1516, che qui e in seguito indicheremo come A (le redazioni del 1521 e 1532 si indicheranno, rispettivamente, come B e C):

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da la estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
smonta tra' fiori alla fresca verdura,
et al suo palafren lieva la briglia
e lo lascia nel margine de l'onde,
che di fresca erba avea piene le sponde. (I, 36, A)

Nelle redazioni B e C invece si presenta cosí:

Quivi parendo a lei d'esser sicura
e lontana a Rinaldo mille miglia,
da la via stanca e da l'estiva arsura,
di riposare alquanto si consiglia:
tra' fiori smonta, e lascia alla pastura
andare il palafren senza la briglia;
e quel va errando intorno alle chiare onde,
che di fresca erba avean piene le sponde. (I, 36, BC)

1 di B

3 la B

6 andar B

I primi quattro versi della 36^a ottava costituiscono una parentesi in cui apparentemente si mantengono in Angelica le facoltà razio-

nali: una breve pausa durante la quale Angelica dovrà giustificare dentro di sé il proprio impulso ad interrompere la fuga. La relazione che già si è sviluppata nell'ottava precedente fra la virtù speciale del luogo e Angelica diventa esplicita nei primi due versi della 36^a ottava: "Quivi parendo a lei d'esser sicura / e lontana a Rinaldo mille miglia, /." In apparenza questi versi traducono in termini razionali i sentimenti di sollievo che hanno colpito Angelica al suo primo respiro nel "boschetto adorno." In realtà, persiste una quota sostanziale di pura emozione che si scopre nel verbo *parere* (v. 1) e nell'iperbolico *mille miglia* (v. 2). La trasparenza dell'elemento emotivo, prima, fissa in Angelica l'origine della facoltà incantatrice del luogo e, poi, allude alla conseguente illusorietà della sua convinzione di essere sicura. Primo esito di questa convinzione è il permettersi da parte di Angelica la registrazione cosciente della propria estenuazione ("da la via stanca e da l'estiva arsura, / di riposare alquanto si consiglia: /," vv. 3-4). Si è ormai concluso il legame di causa ed effetto fra il primo verso ("Quivi parendo a lei d'esser sicura") e il quarto verso ("di riposare alquanto si consiglia").

A cominciare dalla seconda metà della 36^a ottava i pensieri di Angelica non sono più esposti in maniera esplicita. Come per sottolineare il suo stato ipnotico, l'interno di Angelica ormai si paleggerà solo attraverso le sue azioni. Tale descrizione dall'esterno, però, risulterà non in una diminuzione ma in un aumento d'interiorità per la protagonista. La virtù sottile del luogo opera nel subconscio di Angelica e non si distingue più l'intervallo fra il pensiero e la sua esecuzione: a questo punto dire quello che Angelica fa e non quello che sente diventa il modo più autentico per rivelare il suo interno.⁸ Che cosa potrebbe meglio confermare l'insinuarsi dell'incanto in Angelica se non la sua irrevocabile azione di smontare dal cavallo ("tra' fiori smonta, e lascia alla pastura / andare il palfren senza le briglia; /," vv. 5-6)? Non solo, ma Angelica pure lo lascia andare in libertà, *senza la briglia* (v. 6).⁹ I cambiamenti apportati dall'Ariosto nella seconda metà della 36^a ottava rivelano la sua preoccupazione di segnalare ancora la relazione speciale che si stabilisce fra Angelica e il "boschetto adorno." Il carattere conclusivo dei due verbi *smonta* e *lascia* (v. 5) viene reso conspicuo nella terza stampa sia dalla loro posizione ora centrale nel verso che dalla loro attiguità l'uno rispetto all'altro. Come è stato osservato da Gianfranco Contini: "Mettere a fuoco l'immagine significa, per l'Ariosto, propriamente rassodare il mezzo del verso, isolarvi una nuova entità ritmica, trovare un tempo forte di più. . ."¹⁰ Esteriormente i versi 7-8 ("e quel va errando intorno

alle chiare onde, / che di fresca erba avean piene le sponde. /" esprimono nozioni che riguardano ancora il cavallo; funzione più vera, però, suggerita dalla loro elaborazione, sembra essere quella di ribadire certi aspetti della natura speciale del luogo introdotti nella 35^a ottava. Da immagine statica nelle prime due redazioni ("E lo lascia nel margine de l'onde") il verso 7 si trasforma nell'ultima stampa in rappresentazione dinamica che si incentra sul movimento sinuoso sia del cavallo che delle "chiare onde": "e quel va errando intorno alle chiare onde." Nella 35^a ottava la coppia *mormorando intorno* (v. 5) si riferiva al corso dei due ruscelli; nella 36^a ottava è il cavallo che "va errando intorno alle chiare onde" (v. 7); il verbo *errare* sembra alludere all'illusorietà del rifugio mentre *intorno* rammenta il serpeggiare dei ruscelli e con ciò l'idea di uno spazio "scritto" (segnato da una linea in qualche modo magicamente significativa). La sostituzione di *avean* ad *avea* (v. 8) rende conto del fatto che la linea che impronta e circoscrive lo spazio è doppia e perciò offrirebbe un campo intermedio di immunità.

L'intera 37^a ottava consiste di una descrizione del "bel cespuglio" scorto da Angelica non lontano dai due corsi d'acqua. Ma la descrizione non è obiettiva: al contrario, si esprime tutta dal punto di vista di Angelica e si ravvisano nella precisazione delle caratteristiche del cespuglio i motivi intimi che determinano le reazioni della donna. Il cespuglio diventa l'occasione per cui si conchiuderà il processo d'incantamento con l'addormentarsi di Angelica. La 37^a ottava si presenta così nell'edizione del 1516:

Non men ch'al suo cavallo a sé provede,
e mira intorno ove piú agiata pose.
Ecco non lungi un bel cespuglio vede,
di spin fiorito e di vermiciglie rose,
ch'in modo di spelonca in sé conciede
ombroso albergo ne le parti ascole:
e la foglia con rami in modo è mista,
ch'el sol non v'entra, non che minor vista. (I, 37, A)

Nelle ultime stampe invece si presenta così:

Ecco non lungi un bel cespuglio vede
di prun fioriti e di vermiciglie rose,
che de le liquide onde al specchio siede,
chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose;
cosí voto nel mezzo, che concede
fresca stanza fra l'ombre piú nascose:
e la foglia coi rami in modo è mista,
che 'l sol non v'entra, non che minor vista. (I, 37, BC)

- 2 spin B
- 5 vuoto B
- 6 capace B
- 7 con B

Nelle redazioni *B* e *C*, l'Ariosto inizia la 37^a ottava con il terzo verso della redazione *A*; vengono scartati i primi due versi originali che in effetti stonavano per il distacco creato dal loro carattere didascalico e troppo scopertamente razionale ("Non men ch'al suo cavallo a sé provede, / e mira intorno ove piú agiata pose. /," 37: 1-2, *A*). Con l'esclamativo "Ecco non lungi un bel cespuglio vede / di prun fioriti e di vermicchie rose /" (37: 1-2, *BC*) si ha invece il senso di un'apparizione inattesa: il cespuglio si offre come il nuovo strumento per cui si sostiene e si compie il senso di un ambiente magicamente immune. Il fantasma inventivo è identico nelle redazioni finali dell'ottava, ma si acuisce e il rapporto fra l'invenzione e l'espressione viene perfezionato. Sono i versi 3-4 in cui si trovano le componenti nuove che l'Ariosto, avendo eliminato i primi due versi originali, aggiunse nelle ultime stampe. Nel terzo verso ("che de le liquide onde al specchio siede") l'autore precisa una nozione generica introdotta nel primo verso dell'ottava: allora fu detto semplicemente che il cespuglio non si trovava lontano dai due ruscelli. Si stabilisce ora invece una relazione diretta fra i corsi d'acqua e il cespuglio: "che de le liquide onde al specchio siede." L'immagine dello *specchio* (v. 3) suggerisce non solo un nesso ma una corrispondenza reciproca fra le acque e il cespuglio: va dilatandosi dunque, con la partecipazione speculare del cespuglio al prodigo delle acque, l'influsso della virtú sottile del luogo. I corsi d'acqua formano due sinusoidi orizzontali che circoscrivono lo spazio. Nel quarto verso ("chiuso dal sol fra l'alte quercie ombrose") si definisce una linea verticale, prodotta da *l'alte quercie ombrose* (v. 4): il cespuglio è *chiuso dal sol* (v. 4). L'ombra delle querce serve da oscuro velo sopra il cespuglio; poi, a sua volta, il cespuglio farà da ombrello sopra Angelica. Al primo colpo d'occhio il cespuglio attrae per i suoi *prun fioriti* e le sue *vermicchie rose* (v. 2). Vero suo pregio, però, dalla prospettiva di Angelica, è la sua capacità di nascondere colui che ci si addentra: "cosí voto nel mezzo, che concede / fresca stanza fra l'ombre piú nascose /" (vv. 5-6). Domina dal quarto verso il senso di un progressivo insinuarsi nella scena di ombre e di tenebre che finiscono per avviluppare tutto lo spazio. I raggi del sole sono ostacolati sia dalle querce (v. 4) che dal cespuglio stesso: "e la foglia coi rami in modo è mista, / che 'l sol non v'entra, non che minor vista. /" (vv.

7-8). L'ambiente è diventato un involucro: a fasciare lo spazio sono *due linee orizzontali* (i due ruscelli) e *due linee verticali* (il cespuglio con sopra le querce). Si è tessuta una specie di crisalide, in mezzo alla quale si immergerà Angelica (I, 38):

Dentro letto vi fan tenere erbette,
ch'invitano a posar chi s'appresenta.
La bella donna in mezzo a quel si mette;
ivi si corca, et ivi s'addormenta. (I, 38: 1-4)

Come sappiamo, però, Angelica si sveglia presto: arriva Sacripante e con lui il *calpestio* (I, 38: 6) per cui si dileguà l'incanto del *dolce concento* (I, 35: 7). Angelica riacquista subito la propria coscienza e riprende a riflettere e a calcolare come sfruttare *l'occasione* (I, 50: 5) offertasi con l'arrivo del cavaliere: "... alcuna finzione, alcuno inganno / di tenerlo in speranza ordisce e trama" (I, 51: 5-6). Agli interminabili gridi lamentosi di Sacripante contro la *Fortuna crudel* (I, 44: 3), Angelica rimane "dura e fredda piú d'una colonna" (I, 49: 5). Questa volta Angelica non subisce l'incanto, ma decide piuttosto, con tutta razionalità, di crearne un altro: creerà l'incanto di sé. All'improvviso esce dal cespuglio, appare come dea ad un Sacripante meravigliato:

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella et improvvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citeraea si mostra;
e dice all'apparir: — Pace sia teco;
teco difenda Dio la fama nostra,
e non comporti, contra ogni ragione,
ch'abbi di me sí falsa opinione. (I, 52)

Infine il rifugio si è rivelato illusorio; Angelica ne è emersa, però, rinvigorita: l'illusione le è servita come pausa ristorativa.

Nel *Furioso* la vita, che si ricrea sotto veste fantastica, diventa anche pura energia psichica: la ricerca, smaniosa, non si risolve mai. È questa, forse, la nozione che accorda, e in un certo senso confonde, i vari livelli di un episodio come quello di Ruggiero nell'isola di Alcina. L'episodio è infuso di elementi letterari tradizionali¹¹ e di significati allegorici, eppure, anche qui, ci si avvede che il tutto non è che una proiezione all'esterno del fatto intimo.

Ruggiero è il personaggio che rappresenta al massimo l'impulso umano di sprofondarsi in illusioni.¹² Ed è, anche, fra tutti, il personaggio più legato ad un destino inflessibile ed inevitabile: come capostipite degli Estensi, dovrà convertirsi al cristianesimo e morire giovane per tradimento dei Maganzesi. Pensando a Ruggiero, Italo Calvino scrisse:

Duro destino è l'avere un destino. L'uomo predestinato avanza e i suoi passi non possono portarlo che là. . . . Sappiamo bene che tutti gli ostacoli saranno vani . . . ma ci resta il dubbio se ciò che veramente conta sia il lontano punto d'arrivo . . . oppure siano il labirinto interminabile, gli ostacoli, gli errori, le peripezie che danno forma all'esistenza.¹³

Ruggiero oscilla di continuo fra due termini, uno stabilito da Bradamante e l'altro dal mago Atlante. Il cavaliere, apparentemente, vive in balia dell'urtarsi di queste due potenze contrarie. Invano, Atlante cerca di sottrarre Ruggiero al suo *fiero destino* (IV, 30: 5) ("et io, che l'amai sempre più che figlio, / lo cerco trar di Francia e di periglio. /," IV, 30: 7-8); perfino l'inaccessibile castello d'acciaio che si erge sui Pirenei è frutto del *superchio amore* (VII, 43: 2) che il mago nutre per il suo *cavallier gentil* (IV, 29: 6) ("La bella ròcca solo edificai / per tenervi Ruggier sicuramente, /," IV, 31: 1-2). Si sa che alla fine il destino, e quindi Bradamante, dovrà prevalere. Ma, come nota Calvino, Ruggiero "non sembra aver fretta" di incontrare il suo destino (". . . per ora la disciplina militare saracena e l'affetto protettivo di Atlante hanno su Ruggiero almeno altrettanto ascendente che il richiamo dell'amore per la bella nemica.").¹⁴ Il dominio di Atlante sopra Ruggiero è tale che perfino Melissa, giungendo nell'isola di Alcina, delibera di assumere le sembianze del mago ("con quello occhio pien d'ira e di minaccia, / che sì temuto già fanciullo avea; /," VII, 56: 5-6). Melissa sa che solo così il suo rimprovero avrà pieno effetto ("Ruggier si stava vergognoso e muto / mirando in terra, e mal sapea che dire; /," VII, 65: 1-2).

Atlante tenta con il piacere e con l'illusione. E forse Ruggiero, per il momento, si lascia ingannare proprio perché in fondo sa di non poter sfuggire al suo destino. Ruggiero, quindi, è il campione delle illusioni umane perché egli è, prima di tutto, il campione del destino ineluttabile. Viene da domandarsi se Ruggiero è attivo o passivo, se agisce sulla realtà o se subisce un mondo foggiato da altri. Ma forse le potenze rivali che si contendono Ruggiero in gran parte non sono che simboli dei drammi che tenzonano all'interno di lui. L'intero episodio dell'isola di Alcina è permeato dall'accento di una fatalità incontrastabile. E accanto all'accento di fa-

talità, convive l'accento di una rassegnazione ironica, attraverso cui sembra venir espressa una posizione dell'Ariosto di fronte all'inevitabile. È appunto l'interazione delle due modulazioni dell'ironia e dell'inevitabilità ciò che ci permette di avvertire qui la presenza riposta dell'autore. Si deve aggiungere che qui la visione ariostesca appare particolarmente ambigua e paradossale. E così viene raffigurato l'uomo. Il delicato equilibrio che si crea in queste ottave fra i toni dell'ironia e dell'inevitabilità rende difficile qualsiasi discussione che vuole precisare in termini di logica la vitalità dell'episodio. L'Ariosto rappresenta degli aspetti irrazionali, e naturalissimi, della natura umana.

Nell'episodio dell'isola di Alcina, lo studio comparativo basato sulle varianti sembra acquistare un valore speciale. Nel tentativo di scoprire i vari livelli di sfumatura, si intravede la mano del poeta che compone nell'ambiguità le falde multicolori del testo. L'amore, la passione, è il grande motore dell'inevitabilità. E l'amore, attraverso l'accentuarsi di quest'inevitabilità, diventa magia. Anche nell'isola di Alcina, la magia è, appunto, fatto intimo.¹⁵ L'altra faccia della medaglia concerne il valore che assume l'ironia ariostesca in queste ottave. In parte, l'ironia sarà diretta semplicemente verso Ruggiero che incarna la propensione umana verso l'illusione. Ma l'ironia dell'Ariosto non è giudice ingenuo, bensì pone in rilievo la natura complessa della vita tutta. Sotto il velo della rassegnazione ironica il poeta sembra accennare a quel dubbio se in fondo l'essenziale *non* consista nel lontano punto d'arrivo ma piuttosto nelle tante peripezie che si frappongono lungo la via.

L'ottava 54^a del canto VI è uno dei culmini dell'avventura all'isola di Alcina nel senso che vi si distingue l'effettuarsi di una svolta decisiva all'interno del protagonista: siamo presagi ormai del fatto che Ruggiero non potrà tornare indietro. Giunto sull'ippogrifo all'*isola fatale* (VI, 52: 2), Ruggiero comincia quasi subito a subire la potenza ammaliatrica della natura circostante. È sensuale e deliziosa: "culte pianure e delicati colli, / chiare acque, ombrose ripe e prati molli. /" (VI, 20: 7-8). Appena scorsa, dall'alto, l'isola, Ruggiero sente il cuore tremare *più che foglia* (VI, 17: 4) per il *gran spazio* (VI, 19: 1), *tre mila miglia* (VI, 25: 8), trascorso dal *grande e strano augello* (VI, 18: 1). Presto, però, avvicinandosi a terra e guardandosi intorno, il cavaliere si imbeve dello stesso senso di sicurezza che hanno gli animali del luogo ("e tra quei rami con sicuri voli / cantando se ne giano i rosignuoli. /," VI, 21: 7-8; "sicuri si vedean lepri e conigli, / e cervi con la fronte alta e superba, / senza temere ch'alcun gli uccida o pigli, /," VI, 22: 3-5): smonta in

fretta dall'ippogrifo e si toglie le armi ("Ruggier con fretta de l'arcion si sferra," VI, 23: 3; "pose lo scudo, e l'elmo da la fronte / si trasse, e disarmossi ambe le palme; /," VI, 24: 3-4). La vulnerabilità psicologica di Ruggiero è aumentata con la distanza e la paura è servita a rendere indispensabile il sollievo che ora viene abbracciato dal cavaliere.

Ad interrompere il riposo di Ruggiero saranno i gemiti del mirto Astolfo. Il racconto di Astolfo è lungo (VI, 32-53) e, apparentemente, dovrebbe rendere Ruggiero più forte contro le seduzioni di Alcina. Le parole del mirto, però, finiscono con una nota fatale: "Io te n'ho dato volentieri aviso; / non ch'io mi creda che debbia giovarte: /" (VI, 53: 1-2). La reazione di Ruggiero al racconto di Astolfo incomincia a esprimersi nell'ottava 54^a. È espressione indiretta, però, dell'autore, senza che Ruggiero apra bocca e quasi come momentaneamente assentatosi. L'ottava 54^a si presenta così nell'edizione del 1516:

Ruggier, che conosciuto avea per fama
il duca Astolfo, e che sapea com'era
cugin di quella donna che tant'ama,
si dolse assai vedendo in che maniera
mutato avesse in steril pianta e grama,
per gran malia, l'umana forma vera;
e dato aiuto volentier gli arebbe,
se sapea come, tanto gli ne 'ncrebbe. (VI, 54, A)

Le edizioni del 1521 e del 1532 invece si presentano così:

Ruggier, che conosciuto avea per fama
ch'Astolfo alla sua donna cugin era,
si dolse assai che in steril pianta e grama
mutato avesse la sembianza vera;
e per amor di quella che tanto ama
(pur che saputo avesse in che maniera)
gli avria fatto servizio: ma aiutarlo
in altro non potea, ch'in confortarlo. (VI, 54, BC)

Le varianti dell'ottava 54^a mettono in evidenza la nuova vulnerabilità che si sviluppa in Ruggiero dopo che ha sentito la storia del paladino inglese. Dal punto di vista della sostanza, l'ottava 54^a rimane essenzialmente uguale dalla prima all'ultima redazione: Ruggiero si duole alla vista di Astolfo cambiato in mirto, vorrebbe aiutarlo, ma non può. L'ottava viene rimaneggiata, però, di modo che si scopra in Ruggiero quella sensibilità, insieme tenue e indubbia, che infine condurrà anche lui fra le braccia della maga Al-

cina. Ruggiero, insomma, non si ritrova piú forte dopo l'avviso di Astolfo, ma piú debole. Rispetto a Ruggiero, Attilio Momigliano ha notato che "l'esempio di Astolfo non ha operato sulla sua ragione, ma sopra i suoi sensi."¹⁶ L'Ariosto, però, raffigura la reazione del cavaliere in maniera mascherata e paradossale. L'ottava 54^a, infatti, è problematica nel senso che i cambiamenti apportati alle ultime redazioni non risultano ciò che potrebbero apparire a prima vista. Nelle ultime stampe dell'ottava, per esempio, la presenza, e quindi l'influenza ispiratrice, di Bradamante viene apparentemente accresciuta. L'impressione originaria viene rovesciata, però, coll'evidenziarsi progressivo del principio che per Ruggiero il ricordo di Bradamante non è causa o ispirazione di forza ma piuttosto effetto, conseguenza dell'aumentata vulnerabilità del cavaliere. Ormai anche la sua donna, cioè, contribuisce alla seduzione di Ruggiero e partecipa a quella macchina fatale entro cui egli si muove. Ma insieme all'aumento di inevitabilità, si riscontra nelle ultime redazioni dell'ottava 54^a un aumento dell'ironia. Nelle ultime redazioni dell'ottava 54^a il tono complessivo, invece di aggravarsi, si alleggerisce. L'elaborazione dell'ottava 54^a è, infatti, esempio stupendo di come l'Ariosto, molte volte, elesse di far risplendere la sua poesia non nel dramma, né nella psicologia, ma, meravigliosamente, nell'ironia.

Nella prima redazione dell'ottava 54^a il fatto che Astolfo è cugino di Bradamante viene aggiunto come corollario alle notizie strettamente personali del paladino inglese: egli è prima di tutto "il duca Astolfo," e, come tale, mantiene la propria dignità e identità individuale: "Ruggier, che conosciuto avea per fama / il duca Astolfo, e che sapea com'era / cugin di quella donna che tant'ama, /" (VI, 54: 1-3, A). Nelle ultime stampe, invece, Astolfo è diventato meramente il cugino di Bradamante: "Ruggier, che conosciuto avea per fama / ch'Astolfo alla sua donna cugin era, /" (VI, 54: 1-2, BC). Scorrendo la redazione A dell'ottava 54^a dal principio alla fine, il lettore avverte un impeto, o urgenza, che manca nelle redazioni che seguono. Nonostante la loro sintassi parentetica, i primi sei versi della redazione A vanno letti di seguito. Sentiamo che la meraviglia e il dolore di Ruggiero sono ancorati nella realtà: egli serba ancora un senso di distacco che gli permette di farsi indietro ad osservare gli effetti della metamorfosi (*vedendo in che maniera / mutato avesse . . .*); Ruggiero si ferma pure a contemplare la causa (*per gran malia*) del misfatto, mantenendo cosí quella distanza necessaria alla propria libertà spirituale. L'insistente costruzione parentetica di questi versi ("si dolve assai vedendo in che maniera / mutato avesse in steril pianta e grama, / per gran

malia, l'umana forma vera; /," VI, 54: 4-6 A) denota la natura ancora riflessiva delle considerazioni di Ruggiero. Nella redazione A vengono precisati i particolari che indicano una comprensione razionale da parte del cavaliere del legame consecutivo fra causa ed effetto. Nelle redazioni B e C, invece, la posizione malsicura di Ruggiero si manifesta in maniera più netta. Al principio, data la costruzione più schietta delle ultime redazioni dell'ottava, Ruggiero sembra perfino più razionale di prima. L'azione ora è più compressa, i tempi sono ristretti, e lo sgomento di Ruggiero viene espresso in maniera più scorrevole; manca adesso l'indugio nei versi centrali dell'ottava ove Ruggiero si era fermato a considerare con meraviglia "in che maniera" Astolfo era stato trasformato in mirto. In realtà, però, lo spirito più pratico delle redazioni finali dell'ottava 54^a sembra smentire l'apparente razionalità del protagonista alludendo ad un atteggiamento quasi troppo posato da parte di Ruggiero. Lo straordinario viene accettato quasi troppo facilmente, come se Ruggiero si fosse già fuso col mondo magico che gli è d'intorno. Ormai la trasformazione di Astolfo in mirto si riduce a semplice fatto, non si interrogano più le sue origini, e la sostituzione di *la sembianza vera a l'umana forma vera* sembra adombrare una coscienza meno profonda del significato della metamorfosi: "si dolse assai che in steril pianta e grama / mutato avesse la sembianza vera; /" (vv. 3-4, BC). Già si è sbiadita nella memoria del cavaliere l'immagine naturale della "umana forma."

La prima redazione dell'ottava 54^a si chiude con una nota di vero dispiacere: "e dato aiuto volentier gli arebbe, / se sapea come, tanto gli ne 'ncrebbe. /" (vv. 7-8, A). È conclusione naturale che segue coerentemente i primi sei versi dell'ottava e che si impernia sul desiderio di Ruggiero di aiutare Astolfo. Con la forza dei termini *volentieri* e *increscere* si sente palpitare ancora nel dolore di Ruggiero il polso del proprio vigore. Nelle ultime redazioni non solo i due versi conclusivi ma l'intera seconda metà dell'ottava si incentra sull'aiuto che Ruggiero vorrebbe dare ad Astolfo; l'enfasi, però, è spostata:

e per amor di quella che tanto ama
 (pur che saputo avesse in che maniera)
 gli avria fatto servizio: ma aiutarlo
 in altro non potea, ch'in confortarlo. (vv. 5-8, BC)

I versi non si incentrano più sul dispiacere da parte di Ruggiero per la metamorfosi di Astolfo. Quello che prende rilievo adesso è il vincolo di parentela fra Astolfo e Bradamante. Nelle ultime re-

dazioni, l'ottava si divide simmetricamente in due parti, con Bradamante che domina sia la prima che la seconda. Due volte, una ai versi 1-2, e l'altra al verso 5, Bradamante viene rammentata esplicitamente come forza motrice: lei sola dà motivo a tutta la buona volontà di Ruggiero. Ma insieme a questa presenza più espressa della donna, esiste nelle ultime stampe dell'ottava una nuova enfasi sull'impotenza assoluta di Ruggiero. La costruzione ipotetica di questi versi, e specialmente quella parentetica che isola il verso 6, rende evidente il carattere vano di qualsiasi intervento da parte di Ruggiero a favore del paladino inglese. La parentesi che racchiude il verso 6 ci fa sentire chiara la voce del poeta che osserva a distanza, lasciando il proprio suggello attraverso un'ironia vibrante. L'intera ottava, in fondo, conduce gradualmente ai due punti che si trovano in mezzo al verso 7, e che poi servono da introduzione a quello che è il vero nucleo del discorso: "ma aiutarlo / in altro non potea che in confortarlo. /" (vv. 7-8, BC). Persiste il tema del "conforto," e con ciò quello dell'impotenza di Ruggiero, nel primo verso dell'ottava 55^a: "Lo fe' al meglio che seppe; e domandolli / poi se via c'era. . ." La frase *Lo fe' al meglio che seppe* non è particolarmente promettente; ed essendo seguita da un punto e virgola, ha l'impronta della finalità: sembra accennare ad una voglia illusoria da parte di Ruggiero di poter dissolvere l'affanno di Astolfo attraverso un semplice gesto di conforto. Il primo verso della redazione A dell'ottava 55^a si presenta invece così: "Gli rese molte grazie, e domandolli." Ruggiero dimostra qui di capire il pericolo in cui pure lui rischia di trovarsi e con i ringraziamenti viene riconosciuto anche l'obbligo che ormai sente verso il paladino inglese.

Forse l'atteggiamento che riassume meglio i cambiamenti apportati alle ultime redazioni dell'ottava 54^a è la mancanza di mera-vigilia che avvertiamo in Ruggiero. Al di sotto del significato più esterno dei versi, quello che il poeta sembra aver infuso nelle ultime stampe dell'ottava è la sensazione quasi di calma che, diffondendosi, progressivamente prende il posto dello stupore. Ruggiero serba ancora l'apparenza di una razionalità superiore alle circostanze, ma, in realtà, il suo cedimento è imminente. Ciò che viene perfezionato attraverso l'elaborazione dell'ottava 54^a è il rapporto fra l'ironia e l'inevitabilità. Il ricordo di Bradamante allude alla nuova vulnerabilità di Ruggiero. L'ottava 54^a, quindi, si impenna sul paradosso. Nell'isola di Alcina l'illusione diventa destino e il destino diventa illusione.

Sia Angelica che Ruggiero hanno preferito l'illusione. Angelica ne è emersa rinvigorita e l'illusione le è servita come pausa ristora-

tiva. Ruggiero, momentaneamente, ha trovato nell'illusione la speranza. L'illusione che spera non ammette che uno subisca con passività. Bisogna agire: le possibilità sono aperte e il destino non è ancora segnato. L'ironia, la presenza del poeta nella sua opera, fa respirare in ognuno di noi la coscienza che ebbe l'Ariosto di quella ricerca, fatta di ambiguità, che è poi la vita stessa.

University of Southern California

NOTE

- 1 Ludovico Ariosto, "Orlando Furioso": secondo la stampa del 1532, con le varianti delle redazioni del 1516 e del 1521, a cura di Santorre Debenedetti e Cesare Segre (Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1960) (In seguito le citazioni ariostesche saranno tratte dalla suddetta edizione).
- 2 Cfr. Walter Binni, *Metodo e Poesia di Ludovico Ariosto* (Messina: G. D'Anna, 1947). Il Binni parla della "... 'deformazione' tanto cara ai quattrocentisti per superare la bruta realtà [p. 106] . . . l'alterazione di misure comuni non per trovarla intellettualistica ma in rapporto a misure più intime che nei grandi non mancano di legare in profondo col senso più concreto della realtà . . ." (pp. 116-17).
- 3 A proposito del rapporto fra le correzioni dell'*Orlando Furioso* e la "discrezione" ariostesca, si veda: Gianfranco Contini, "Come lavorava l'Ariosto," in *Esercizi di lettura* (Firenze: Le Monnier, 1947).
- 4 Giorgio Padoan, "L'*Orlando Furioso* e la crisi del Rinascimento," in *Ariosto 1974 in America: Atti del Congresso Ariostesco - Dicembre 1974*, Casa Italiana della Columbia University a cura di Aldo Scaglione (Ravenna: Longo, 1976), p. 9. E poi: "Gli accostamenti di osservazione realistica e racconto fantasioso, di evento storico e mondo magico, di oggettivo e fittizio, approdano alla dimostrazione che l'uomo non solo è vittima dell'illusione, ma preferisce cedere all'illusione rinunciando con troppa facilità alla Ragione . . ." (p. 9).
- 5 Fredi Chiapelli, "Sul linguaggio dell'Ariosto," in *Atti dei Convegni Lincei: Convegno Internazionale Ludovico Ariosto* (Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1975), p. 39. L'analisi che faremo delle ottime 36^a e 37^a prende spunto dal suddetto studio dove viene esaminata l'elaborazione dell'ottava 35^a. Riguardo alla "presenza" nascosta del poeta nella sua opera il Chiappelli scrive: "Il principio è che l'Ariosto tende costantemente a situare la sua 'presenza' nella opera ad un livello non immediatamente apparente; l'artefice *occulta* la sua propria identificazione, persino nell'espeditivo malizioso per cui inserisce un sé stesso ironicamente discorsivo (ma inavvicinabile) nella tastiera tonale del poema" (p. 33).
- 6 Si veda in proposito "Il «Carro» e il «Mare Amaro»: Una Lettura de «I Malavoglia», in *Il Verga Maggiore: Sette Studi* (Firenze: La Nuova Italia, 1968), p. 81 di Giovanni Cecchetti in cui mi pare che l'espressione "si carica" acquisti un significato speciale. Riferendosi agli "elementi esterni (brillare di stelle, suoni)," il Cecchetti scrive: "... questi hanno l'unica funzione di riflettere ed evocare fatti di vita emotiva, come avviene sempre nella psiche umana, e perciò non esistono di per se stessi, ma diventano una cosa complessa, totalmente interiorizzata, parte integrante di quella vita emotiva. Il dato esterno, dunque, si carica spontaneamente delle speranze e delle apprensioni dei personaggi. . ." Negli studi sul Verga, direi che il Cecchetti ha sviluppato delle basi teoriche di critica letteraria che possono essere riferite a diversi autori. Si fondono, nelle opere

del Cecchetti, una rigorosa formazione classico-letteraria e una insolita sensibilità e acume per quanto riguarda la penetrazione della psiche umana.

7 Chiappelli, cit., pp. 37-38. A proposito dell'elaborazione dell'ottava 35^a, il Chiappelli osserva: "L'introduzione di 'sempre' [v. 6, C] produce un mutamento profondo nell'espressione della natura speciale soggiacente all'immagine. Il prodigo del verdeggiare perenne non era enunciato nella redazione con l'imperfetto ('facean') [v. 6, AB] mentre ora si afferma esplicito. . . ."

8 Esaminando la scena dell'abbandono di Olimpia, il Chiappelli distingue un "... graduale ridursi dello sfasamento fra impulso ed azione. Portato il personaggio alla crisi, l'Ariosto ha già sapientemente rovesciato il procedimento. Il suo fantasma è ora un essere umano invaso da un terrore disperato, più forte della ragione: le azioni non più seguono, ma procedono la valutazione e l'operazione intellettuva" (Chiappelli, cit., p. 46).

9 Per uno studio sul significato nell'O.F. dell'immagine del cavallo con e senza il freno delle redini, si veda A. Bartlett Giamatti, "Sfrenatura: Restraint and Release in the *Orlando Furioso*," in *Ariosto 1974 in America*, cit., pp. 32-39: "The image of the rein and of the curbed or uncurbed horse occurs throughout *Orlando Furioso* in a variety of ways. . . . The idea of 'gathering in' the horse, finally of integrating and consolidating the self, is at the heart of his vision. He [Ariosto] is always concerned with the collected, as opposed to the dispersed or scattered, self. . . . The horse out of control is simply a symbol of human despair. When 'beside oneself,' 'di sé tolta,' as Angelica is, one is 'sfrenato' like the horse. How one rides is an index to one's spiritual state" (pp. 32-33).

10 Contini, cit., p. 236.

11 Delle fonti dell'episodio dell'isola di Alcina, e specificamente di Astolfo cambiato in mirto, P. Rajna, *Le fonti dell'"Orlando Furioso"* (Firenze: Sansoni, 2nd ed. 1900), p. 169-70, scrive: "Virgilio e Dante . . . hanno manifestamente contribuito all'invenzione (*Aen.*, III, 22; *Inf.* XIII, 31). Ma anche due imitazioni nel *Filocolo* del Boccaccio, la fonte di Fileno e il pino di Idalagos, che oltre al manifesteraci convenienze minute, un pochino sospette in un'opera di questo genere, hanno comune col mirto d'Astolfo il metterci innanzi delle vittime d'amore, e la seconda tra esse propriamente della mobilità femminile, parrebbero esser state presenti all'Ariosto."

12 Padoan, cit., p. 9: "Di questa disponibilità a lasciarsi ingannare — e molti, avverte l'autore, sono coloro che per ciò usano 'simulazion, menzogne e frodi' (VIII, 1: 7) — è esempio illustre, non il solo, lo stesso Ruggiero: il quale, pur messo in guardia contro le arti di Alcina preferisce credere che Astolfo gli abbia mentito (VII, 16-17)."

13 Italo Calvino, "Orlando Furioso" di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino — Con una scelta del poema (Torino: Einaudi, 1970), p. 24.

14 Calvino, cit., pp. 24-25.

15 Del regno di Alcina, Attilio Momigliano, in *Saggio su l' "Orlando Furioso"* (Bari: Laterza, 1952), pp. 32-33, nota che "... manca di quell'appariscenza che è il carattere comune degli spettacoli magici: perché qui, come nell'intero episodio della fata, la magia è tutta interna. . . . Il giovane [Ruggiero] è prigioniero di una seduzione sensuale. . . . La magia è, più che altro, in una leggera accentuazione di quella fatalità che è sempre in fondo della sensualità amorosa. . . ."

16 Momigliano, cit., pp. 23-26: "Dopo l'avviso di Astolfo, l'alunno del mago non si ritrova più forte contro le lusinghe di Alcina, come potremmo credere, ma più debole: l'esempio di Astolfo non ha operato sulla sua ragione, ma sopra i suoi sensi. . . . Anche nella pietà di Ruggiero sentite la carezza; e perfino nel ricordo di Bradamente . . . sentite l'armonia dell'impareggiabile tessuto di seduzione che vi si svolge dinanzi. L'aura dolce del luogo dispone il guerriero rinfancato ai sentimenti affettuosi. . . ." Il Momigliano giustamente mette in evidenza le forze (la natura circostante, Astolfo, Bradamante) che, insieme, contribuiscono alla seduzione di Ruggiero. Quello che sembra mancare alla sua analisi, però, è una considerazione del ruolo che gioca l'ironia nell'episodio del-

l'isola di Alcina. Senza quella cadenza ironica, che contribuisce così tanto al tono generale dell'episodio e in cui avvertiamo la presenza del poeta, le "sensazioni dolci" (p. 31) e "l'impeto lirico" (p. 36) di cui parla il Momigliano, si appesantiscono troppo, per il gusto ariostesco, di pura intensità psicologica. Rигuardo al problema generale dell'ironia nell'Ariosto, si veda lo studio "Folly in the *Orlando Furioso*: A Reading of the Gabrina Episode," in *Forum Italicum*, XIV, 1 (Spring 1980), 56-77. Qui l'ironia ariostesca viene intesa in maniera stimolante da Franco Masciandaro. Parlando del conflitto nell'*O.F.* fra le convenzioni social-cavalleresche e la realtà, il Masciandaro scrive: "What the poet rejects is not so much the substance of those ideals, but rather the categorical, axiomatic manner in which they are stated and prescribed. His irony is directed at the often obsessive inflexibility with which the man of single vision clings to his ideals. . . . Folly is thus identified with the failure to perceive reality as a fluid, constantly changing 'system of relationships,' and to measure one value against another, one possible choice against another" (p. 63).

Gramsci and the Forging of Collective Will

One of the most frequently recurring themes in Gramsci's thought is that of the will. In it come together (thus increasing its scope) many other complementary theses, which can also be seen as its internal oppositions: fatalism and spontaneousness, passivity and rebellious tendencies of the lower classes, the regulation of instincts and the development of the forces of production. Since the notion of the will has caused several misunderstandings and is central to Gramsci's thought, it is appropriate to deal more directly with this problem.

The point of departure of Gramsci's meditation can be condensed in these terms: class-consciousness did not develop within the proletariat in an automatic and spontaneous manner; nor did it develop in tune with the process of crisis and of conflictual growth of the economy and of the political structures of 'capitalism.' That is to say that class-consciousness, for a long period, remained subordinate, unbalanced vis-à-vis the general development of social relations: it remained immobilized within the twofold and complementary vice-like-grip of fatalism and spontaneity which, although in their appearance they seem to be in total opposition, in reality obey the same force field and emphasize only particular aspects of it. For this reason they then try, *de facto*, to integrate the ideological voids with social practices apparently contradictory with the basic premises. In fatalism, in fact (the expression in Gramsci indicates mainly the passive attitude of German social-democracy and of Italian socialists during the period of the second International) the wait for the 'spontaneous' break down of capitalism is accompanied by the creation of organisms of the masses, i.e. mobilization, while in Sorel and in revolutionary syndicalism the presumed spontaneity must be artificially fomented by "Myth." In fatalism the mechanical necessity presides over the process of transition; in Sorel, instead, it is the liberty in as much as vital force, creative evolution, and emancipatory vio-

lence. Yet each of these necessitates, unknowingly, borrowings from the other, or at least, it tolerates the other's presence at its side. Thus in Sorel the guarantee that the collective will conjured up by the "structure" of the myth will not dissolve like a flash in the pan comes only by imagining necessity as a *via a tergo* of spontaneity. In Italian reformist socialism (Treves, Turati), on the contrary, in which every political initiative (including the October Revolution) was defined as "voluntarism" and "bergsonism," a certain margin was left for a true and uncontrolled spontaneity, for a rebellious tendency that in the aftermath of the war, according to Gramsci, drove, gratuitously, the middle classes into the arms of fascism. The 1) fatalistic conception of history according to which power will fall from heaven when times are ripe, and 2) sorelism, with its ambiguous politics of the myth and praise of violence, are therefore not only theoretical, but political errors as well.

3) In fact, they abandon collective will at a primitive, elementary, passive phase, instead of establishing it as a lasting, conscious force. Yet, according to Gramsci, determinism and the economic-corporative phase (Sorel does not go beyond trade-unions) are children's diseases not only of the workers' movement, but also of every new class and of every new State as it first comes into existence. We find here a sociological setting of the problem which is influenced by Weber, by the reading of *The Protestant Ethics and the Spirit of Capitalism*. The proletariat, just like the bourgeoisie at the moment of the first growth of capital, conceives of its historical task in fatalistic form, that of *predestination*. Thus it succeeds in keeping its internal cohesion and its capacity of resisting in the hardest moment of its success: "one can observe how the deterministic, fatalistic element has been an immediate ideological 'aroma' of the philosophy of praxis, a form of religion and of stimulant (however in the manner of narcotics), made necessary and justified historically by the 'subordinate' character of particular social classes. When we do not have the initiative in the struggle, and the struggle ends by being identified with a series of defeats, mechanical determinism becomes a formidable force of moral resistance, of cohesion, of patient and obstinate perseverance. 'I am momentarily defeated, but the force of things works for me in the long run, and so forth.' True will disguises itself as an act of faith, a certain rationality of history, an empirical and primitive form of the passionate finalism that appears like a substitute for predestination, providence, etc., a substitute for confessional religion."¹

However, there is also a deeper, non-sociological justification for this phenomenon. Fatalism prevailed because the consciousness of the proletariat was still accustomed to suffer the initiative and the hegemony of the dominant class, to resist it, to become a "thing," to become inert. Fatalism (just like rebelliousness) is the expression of this defensive passivity now in the process of disappearing: "the limits and the dominion of the 'force of things' are contracted. Why? Because, in the final analysis, if yesterday the subordinate was a 'thing,' today he is an historical person, a protagonist; if yesterday he was irresponsible because he resisted an extraneous will, *today he feels responsible because he is not resisting, but he is an agent, and by necessity an active and enterprising one*" (Q., p. 1388). The balance of force weighs in favour of the working class; the old ruling class is going through a crisis of leadership. The escape into fatalism and myth is not only unnecessary, but also dangerous, paralyzing; it contradicts the active function of the proletariat. The proletariat now can abandon the primitive economic-corporative phase and replace it with the theory of hegemony, with active and not empty will, with the rational, morphological forecast and the control over the mechanisms of society and of production.

4) But how can the will be made active? To be sure, the will already existed, although weak, "veiled," camouflaged in predestination. How to rouse to action the latent, potential energy of millions of men? The Russian Revolution demonstrated, according to Gramsci, how the working class is capable not only of taking control of the process of production, but also of leading a great Nation, of being hegemonic. The fatalistic concept was only the reflection of the passivity of the masses, who had abdicated their will in favour of small active minorities, of those élites about whom Mosca and Pareto theorized. Millions of men, excluded from the conscious making of history, become active. History can now shine with millions of new lights and points of strength, it can become more complex and change qualitatively. The immense energies until now scattered, wasted, will finally be put to work. At the beginning there will be the most horrendous cacophony, just as when musicians tune their instruments, but then there will be the melody of a superior civilization.² The task and the importance of the intellectuals consist in raising the consciousness of the subordinate classes from economic primitivism to a less local vision. Here Gramsci translates Lenin into Italian: just as in Lenin the proletariat cannot by itself overcome the trade-unionist phase without the intervention of politicians who have reneged their so-

cial class, for Gramsci the proletariat needs the intellectuals as winches to raise class-consciousness. The intellectuals represent both a universalistic fossil in a divided world, and those who — very much like medieval monks vis-à-vis the Church — allow the transmission of knowledge from another class into the new society.

It is certain that Gramsci meditated upon those words of the *Manifesto* which say that the struggle between the classes does not necessarily result in revolution. It can in fact end "either with a revolutionary transformation of society in its entirety or with the common ruin of all the classes involved in the struggle," and he has clearly kept in mind Sorel's analogy between the end of the ancient world and the waning of capitalism. Thus, in the face of the threat of a new state of barbarism, Gramsci has tried, through the intellectuals, to emphasize the problem of the retrieval and transmission of humanity's inherited knowledge and customs to a new class (which, unlike the bourgeoisie, did not prepare in advance its political domination with an intellectual hegemony). The proletariat, therefore, cannot be considered, according to Gramsci, only as the heir of German classical philosophy, of the English industrial revolution, or of French utopian socialism, but must also be considered the heir of all the driving elements of civilization. It follows that the intellectuals must not become courtiers to the "modern Prince," nor merely loudspeakers for the revolution. The passivity of large masses implies, from an historical perspective, domination on the part of small groups. When the masses become active, they will overturn the government of the elites. The elites are not destined to rule for ever (as Pareto believed, together with the other neo-machiavellians), because man is not destined to remain for eternity like a sheep, to be passive and to be led by the psychology of the masses developed by the Sigheles and the Le Bons. It is quite true that during the thirty-years war 45 Hungarian horsemen kept Flanders under control, and that a few thousand British soldiers ruled over hundreds of millions of Indians. Yet, it will not necessarily always be true: the collective will, in the long run, is also an answer to the theoreticians of the elites. In these "times of fire and sword," the will must be tempered in self-discipline (which is the essence of the party in comparison to the State), in the capacity to command and obey, in order to be able to withstand victoriously the enemy; that is to say, a bourgeoisie that leans more and more towards militarization. Gramsci illustrates this necessity by means of a short story taken from Kipling's *Jungle Book*. Queen Victoria gives an order,

and everyone obeys, from the governor down to the last mule of the artillery. To a native who wonders at such an organization, the British answers: "If you are subject to us, it is because you cannot do that."³ It is therefore indispensable to do the same, especially in a long trench-like warfare that requires unprecedented sacrifices and the greatest concentration of will and self-discipline.

5) The relevance of the theme of the will comes from the fact that behind history there is no "invisible hand" to steer it ahead, no spontaneous teleologism. There is no force of things, but only conscious planning, construction. Or better: such an invisible hand, such blind necessity, can operate until individuals and groups begin to forge their intelligence and will in order to bend necessity. The entire conception of the will and of hegemony is based upon a complex historical and theoretical analysis of the changes that have come about in the economy and in the civic and social spheres since 1871, a date considered by Gramsci symbolic. What happened beginning with that year? The bourgeois Estates, following the defeat of the Commune of Paris and being faced with a great depression, reorganized themselves, in the sense of an *ever increasing penetration into civic society*, of a search for a consent that would make *coups de main* like those of 1848 and 1871 impossible (that would thus prevent the "mobile warfare" and the Jacobinism within it), of an extension of bureaucracy, of a capillary organization of power, of a colonial expansion and of a reciprocal interrelation between the various Estates. Around the citadel of the political State, upon the soil of civic society, sprang up the "trenches," the casemates, the fortifications and the walls that must protect it from any attack. For the first time we can speak, in an organic and programmed sense, of an integral Estate, a ". . . political society + a civil society, that is to say, of an hegemony armed with coercion" (Q., p. 784).

After the Commune of Paris (1871) an historical period begins in which the State, in order to function, requires more and more the active or passive collaboration of the citizens, and therefore it needs to obtain or to extort their consent. From this point of view, such a tendency culminates in fascism and nazism, in the total militarization of society, in the *extortion of approval by means of force*, in the annulment, at the limit, of the difference between dictatorship and hegemony. The strategy of the trench war and the resulting concentration of the collective will are imposed by this reorganization of the modern bourgeois State. Mobile warfare is no longer sufficient (the October revolution was its last episode: Russian civic society was still "gelatinous" and it was sufficient to de-

stroy its autocratic and repressive apparatus), nor is the pure struggle at the level of economy. In fact, ". . . in the countries where capitalism is well advanced, the ruling class possesses political and organizational reserves that it did not possess, for example, in Russia. This means that even very grave economic crises do not have immediate repercussions on the political level. Politics always lags behind the economy. *The State apparatus is much more resistant than one usually thinks*, and it is capable of organizing forces faithful to the regime much better than the depth of the crisis would make us believe possible."⁴ Reformist fatalism and Sorelism have not understood the depth of these transformations: just as Trotsky did not understand it. In his desire to preserve mobile warfare he is in fact close to Sorel.⁵

In order to prevent the tendential fall of the profit-rate, the economy, society, and the capitalist State must restructure themselves, concentrate on the "molecular chance" of technical progress and, at the same time, on a more accentuated political control of the labour-force and of its production. The tendential fall of the profit-rate is thus restrained, shattered, momentarily defeated. *Crisis and development* alternate, producing a molecular disintegration of the old forms, rendering difficult the evaluation of the overall links, shifting the plane of control to levels of extreme complexity and localized specialization, throwing in the field progressively all the political and human "reserves" accumulated. In order to react to this long term project it is therefore necessary to proceed in the opposite direction: to bring together, by means of the collective will, the will and political awareness made passive and defenceless because of this strategy; to elaborate a theory up to this complexity and molecular interlacing of new structures in the making; to study a policy suitable for a struggle on this terrain; to divest the enemy of all his political and human reserves; to fight therefore within the bounds of the whole State ("political and civic society"); to lead the proletariat into an economic and political crisis, a crisis of hegemony, which is a *crisis of the idea of linear progress*.⁶ Fatalism presupposed this very mechanical progress; it did not perceive the complexity of the historical space activated by the counter-tendencies, while Sorelism, though it dimly perceived the difficulties, tried to avoid them mythically, with the vital élan of political imagination. Neither of them understood the "tendential" character of the collapse, its peculiar nexus of liberty and necessity.

For Gramsci the best suited philosophy for the new situation opening up after 1871 is historicism in its various manifestations.

It, in fact, points out *the complexity and the disintegration* of the events, hiding the structural moment or reducing it to *tendential function*, to *élan*. Behind events one can no longer presume anything static, anything objectively set, but only lines, generating functions of progress, such as the Crocian "categories" of the spirit. Historicism fruitfully complicates reality, emphasises the conditionings, the delays, the difficulties, and the uncertainties of given accomplishments. Historical time loses its linearity, it becomes — so to speak — "syncopated," it allows the co-existence of different levels of chronological contemporaneity, of different synchronic degrees of development, which it tries to join and to rearrange. In essence, it binds *crisis and development*, backwardness and forward lines. It can, as it has happened before,⁷ give rise to conservative approaches, to the justification and defense of the delays and of the historical blockades, thus becoming an adequate support of "passive revolutions." — But for Gramsci it can also be translated into a revolutionary form, by accepting it as a battle-field and transforming it, by seeing, beyond the dust of the particular events and the old conditionings, the emergence of the new social evolution.

For Gramsci, Croce is not only an essential cultural point of reference, but he is also a useful political point of reference, since he represents in Italy the highest level of the elaboration of this strategy. Against Gentile (of whom Gramsci in 1917 had given a positive opinion), who seems to represent a higher phase, but in reality embodies a much more primitive and corporative phase of the political struggle,⁸ Croce understood that the highest state of the struggle is played at the ethical-political level, at the level of the hegemony, of the control, and not at the level of the extortion of consent. He is therefore willing to relinquish much, in order to make the Italian bourgeoisie not only the dominant class, but also the ruling class. Hence his "classicism," his thinking himself closer to Aristotle than Agnelli,⁹ his placing himself — in the "small politics" — outside the fight, the immediacy, and the historical limits of the Italian bourgeoisie. The sense of his philosophy is, from a political view point, the invitation to abandon the over-ambitious dream of nationalist and colonialist glory, to try in a realistic manner to reconcile the interests of the various classes, pleasing in a subordinate manner some needs of the workers' movement, to sacrifice the bizarre and rhetorical aspects that Italian society had inherited from the past. For Gramsci, while the position of Gentile is related to futurism,¹⁰ to the romantic notion of "throwing the heart over the obstacle," Croce provides the the-

oretical grid for evaluating and for controlling the process. A grid which is articulated in the paths of objectivation, of effective realization, which is the product of precise choices, of the capacity of deciding, of commanding, of weighing a high number of variables. That which is not objectified, which is not concretely connected with the world, has no value. For this reason art must be "expression," and not an inexpressible and nebulous inner world; for this reason the will must be effective decision, not vain fancy or desire or blind passion. Therefore Crocian philosophy — in those aspects that interest Gramsci the most — manifests itself as political pedagogy, as the training of a class for hegemony, for the forsaking of the corporate-passionate phase (to which the workers' movement would still be tied), for the cathartic elimination of the worse, de-productive conscientialistic and individualistic lags. In the field of the will, this means the struggle against indulgence in vain fancies and against Nicodemites-like behaviour in which choices tend to fade out or to disappear, the struggle against these old Italian plagues which are due to the social disintegration and to the historically-determined weakness of the bourgeoisie.

In a work that Gramsci considers "very beautiful" and "the most advanced"¹¹ of Croce's output, *Religione e Serenità*, Croce tries in the most forceful manner to fight against religious illusions, in the name of an immanentism as vindication of the dramaticity, of the seriousness, of the pains and joys of his world, and of ours, the only world possible. And against the secret illusions of religion, especially that of individual immortality, he indicates what he considers to be the only immortality to which we can aspire, that of our actions, of the imprints left upon the world, fruit of the will.

Croce, however, did not succeed in eliminating the "transcendent." Just like reformist socialists, who had left uncontrolled spontaneity at the margins of the party, Croce endured, next to his lay historicism, the mythological passion of the Church and of the masses, considering it as one of the many factors of its equation. Croce had seen Marxism as a new transcendence,¹² but for Gramsci it is the true fulfilment of historicism, the courageous "absolute" historicism, for the very reason that it strives to eliminate mythology all together — and especially within itself — to provide large masses of men with will and consciousness. In Crocian terms, politics in Gramsci is no more "volition of the personal," blind passion, sublimation, special interests, but "volition of the universal," the role that Croce attributed to morality. Politics is knowledge, rationality, passion permanently organized and

therefore overcome, an attempt at foreseeing how every action of ours, which "detaches itself from us and lives an immortal life" can reasonably be directed towards an emancipatory end, towards a freedom which is not congealment of existence. Also here the function of the intellectual is shown with clarity: he provides the instruments for knowledge, for overcoming the subordinate, fatalistic or over-ambitious passion.

Besides coming to terms with the Church, Crocian historicism also satisfied itself by flirting with common sense, that is to say with the disintegration, with the secular sedimentation of the style of life of the lower classes. Thus Croce tends to maintain this mass-disintegration, in order to raise over it the banner of the élites, whose highest expression is philosophy.¹³ Philosophy therefore is not a mere personal painstaking work or a mental exercise, but a refined tool of hegemony: coherence for those who must lead, disintegration for those who must obey or, in other words, visibility and control of the process to the élites, dust and passivity to the masses. Obviously Gramsci's project is antithetical, for it is based on the all-pervasive diffusion of a "new order" of knowledge and of collective energies. Common sense must be overturned in its present disintegration and passivity and re-constructed at a higher level of coherence, of maturity, of suitability to hegemonic tasks. It must be restructured in unison with the growth of the competence for hegemony.

In the face of Croce's passive revolution, Gramsci comes to a revaluation of Jacobinism. Thus Jacobinism becomes an antidote against every form of "passive revolution" transformistically intended. It is an anti-Sorelian substitute for Sorel's "spirit of division" which in part should, however, be preserved. Everywhere in fact, in Europe and in America, we witness passive revolutions, attempts to rationalize the economy and to control the consensus of the people. Fascism, too, is a "passive revolution" which, with corporatism and State interventionism, aims at creating a new combination of economics and politics, for the fact of ". . . transforming 'reformistically' the economic structure from an individualistic one to a planned economy (direct economy) and the coming of a 'middle economy' half way between the purely individualistic one and the one planned in an integral sense" (Q., p. 1089).

On the other hand in the United States, where — in relation to Italy — the expansion of a parasitic class is much reduced, hegemony grows directly from the factory.¹⁴ The overt intervention of the State is here almost minimal and all is waged mainly within the civic class, vanguard of the political class, which is kept in re-

serve. Yet this gives rise to a tight control upon the life of the citizens, it reaches their most intimate spheres, their sexual life and social needs (prohibitionism). Under the traditionalist flag of puritanism, Fordism brings about a revolution, albeit a passive one: it is "also the greatest collective effort undertaken until now in order to create, with incredible rapidity and with an unheard of awareness of purpose, a new kind of worker and of man" (Q., p. 2165).

Fordism and its application on a large scale of the methods of Taylor produce a *mechanical compression of the instincts* and attempt to subjugate despotically the will of the workers. Gramsci studies the phenomenon from the perspective of certain epochs. Fordism is nothing but the intensification of a process, that of industrialization, that began long ago and that represents, aside from a certain advancement of the forces of production, also an accumulation of sufferings and of immense discipline. This has happened every time the forces of production have undergone a process of development. They have demanded the sacrifice of habits, ways of life, rhythms of work, and instincts, which were the result of an historical process, *second nature which has become a first nature* and that now are violently displaced:

the history of industrialism has always been (today in an even more accentuated and rigorous form) a continuous struggle against man's "animalistic" part, an uninterrupted process, often painful and covered in blood, of subjugation of instincts (the natural instincts, i.e. the animal and primitive ones) to new, more complex and rigid norms and customs of order, exactitude, and precision. These allow more and more complex forms of collective life which are the necessary consequence of the development of industrialism. Yet has not every new way of life always been, at the moment when the struggle against the old ways asserts itself, at least for a period of time, the result of a mechanical compression? Even the instincts that today must be overcome because they are too "animalistic," in reality have represented considerable progress when considered against the more primitive ones: who could possibly describe the "cost," both in human lives and in painful subjugation of the instincts, caused by the transition from nomadism to a fixed, agricultural life? . . . Until now all the transformations of our ways of being and of living have occurred through brutal coercion, that is to say through the dominance of a social group over all the productive forces of society: the selection or "education" of a man suitable for the new types of society, i.e. for the new forms of production and of labour, has occurred through the application of unheard-of brutality, by throwing into the inferno of lower-classes the weak and the unwilling, or by eliminating them altogether. (Q., pp. 2160-61)

At every turn of civilization, therefore, there is a crisis, a mechanical compression of the instincts, an increase of despotism and a tendency towards standardization. As a matter of fact, the dream of Taylor (and of dictatorial regimes) is that of turning men into "trained gorillas," of reinstating the forced co-operation of a slave-driven mode of production.

Gramsci however — unlike, let us say, Adorno and other representatives of the School of Frankfurt — does not limit himself to the denunciation of this innate demolition of the policy of individuality or of that of the introduction of Taylorism and of the mechanization of life. First of all, according to Gramsci, it is a process which can also be considered as an advancement foreshadowing an *anthropological mass-change* and an increase of psychomotor coordination and of human freedom. The discomfort of the present times will be in fact overcome ". . . with the creation of a new psycho-physical nexus of a different type from the preceding ones and without doubt of a *superior type*" (Q., p. 2165).¹⁵ It is necessary, even if we must go through such a calvary, to produce a new man, capable of transforming coercion into freedom, into a second nature, into habit (this is in fact the path that can lead to the "well-ordered society," and not the paradisiac disappearing of every necessity). Coercion can be absorbed and *transformed into freedom*, into a larger expansion of human abilities: and therefore a superior "psycho-physical nexus" will be reached.

Gramsci does not reject — to use an expression from Adorno — the idea of an "administered society," of "conformism," of rigorous and capillary organization. He believes the standardization of man and his intellectualization to be irreversible processes: "a tendency to conformism in today's world is even more profound than in the past . . . standardization of our way of thinking and of behaving assumes a national, even continental extent. The economic basis of collective man: large factories, Taylorization, rationalization, etc." (Q., p. 862).¹⁶ It is today's process of production which generates "from the bottom up" the homogenization of individuals. Conformism, however, imposes itself in every corner of our society and culture. When only a child, Gramsci recalls, his fantasy used to rove freely:

I was instead a fearless pioneer and I never left home without carrying in my pockets grains of corn and matches wrapped in small pieces of waxed paper, just in case I might be thrown onto a desert island and left to cope all alone. . . . Radio and the airplane have forever destroyed Robinsonism, which has been a way of fantasizing for so many genera-

tions. Even the invention of Meccano shows how the child is rapidly becoming more intellectualized; his hero cannot be Robinson, but, at least in the West, the policeman or the scientist-robber.¹⁷

Even individual ties to family "islands" have weakened, now that the institution of the family has entered into a crisis and that education is left to a greater degree to the State. The State, in dictatorial regimes, oversees the future citizens from an early age in order to standardize them.

The mechanical compression of the instincts and the growing rationalization cause uneasiness, apprehension, desires of escaping into a mythical idyllic past. Psychoanalysis, for Gramsci, is the alarm-bell of such a situation, and Freud, from this perspective, is perhaps ". . . the last of the 'ideologists'" (Q., p. 453), and the champion of a return to the "noble savage."¹⁸ These are over-general opinions, and Gramsci is well aware of it: he admits to not knowing Freud first hand, and he realizes he is formulating only hypotheses. He asks Sraffa to get him the French translation of Freud's *L'introduction à la psychanalyse* edited by Paeyot, but as far as we know he never received it.

Today, Gramsci says, ". . . the coercion of man by the State increases, and the pressure and the control of a part of society over the whole, and of the whole over every one of its molecular components also increases."¹⁹ Even psychoanalysis is the expression of a complex crisis of hegemony, rendered more acute by the passions and by the fiery needs of the war and of the post-war period. In such conditions the injunction to "know thyself," one of the central elements of what has been called the "political Socratism" of Gramsci, becomes increasingly more difficult. To know oneself, in fact, means not only to "unravel" one's personality (if only with the help of the psychoanalyst),²⁰ but also to go through a "struggle of hegemonies" (Q., p. 1385),²¹ to build collectively one's own will and the organization of one's own impulses. In these times of "steel and fire," the will must strengthen itself in order to bend the drives, to rationalize them, to have them become instruments of freedom. The will of the individual, within certain limits (and within the tradition of the rigorist, revolutionary ethics), must assume the function that it had for the Stoics, that of *hegemonikòn*, of guiding principle. It is perhaps for this reason that Gramsci loved the *Meditations* of Marcus Aurelius, and why, while in prison, he used to speak of his "stoic serenity."²² There is for certain an homology between the structure of the will of the individual and that of the collective will: both are founded

on a guiding principle, on a concentration of energies stretched out towards a "far-away end." Yet they are not detached from a rational knowledge of situations, from a cold, dispassionate, non-rhetorical evaluation of reality, from a constant criticism and self-criticism. In spite of a certain tendency to politicize, there is nothing in Gramsci to resemble Stalin's primacy of politics — understood in the sense of a force free from consent or "truth."²³ Gramsci's collective will is not a Leviathan nor a "general will" which is assumed to be already in existence and which we should simply and uncritically accept. Collective will is rather an *instrument of liberation*, a transitory necessity: the concentration of will, its self-discipline, is the supporting element of the transition, the level which will raise the "regulated society" and which, merely by its coming, will be capable of relaxing its tension, of attenuating its hardness.

Scuola Normale Superiore di Pisa

NOTE

1 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di U. Gerratana (Torino: Einaudi, 1975), p. 1383. All quotations from this edition will be henceforth identified in the body of my text with Q. followed by the number of the page. All translations from the Italian are my own.

2 Cf. Q., p. 1771.

3 A. Gramsci, "La situazione italiana. Elementi per la linea politica del partito" (August 1926), in *Rinascita*, 15 (April 14, 1967). In the more advanced States, civic society "... has become a very complex structure, resistant against the catastrophic 'irruptions' of the spontaneous economic element" (Q., p. 1615).

5 See Q., pp. 866-67.

6 Cf. Q., pp. 1325-26, 1335-36.

7 Q., p. 1864.

8 Q., p. 1306: "It seems to me that the philosophy of Gentile, actualism, is more national only in the sense that it is closely bound to a primitive phase of the State, to its economic-corporative phase, when all cats are grey. For this same reason we can believe the greater importance and influence of this philosophy, just as many believe that in Parliament an industrialist weighs more than a lawyer who represents industrial interests (or more than a professor or a leader of the workers' unions) without thinking that, if the entire parliamentary majority were made of industrialists, Parliament would immediately lose its function of political mediation and its prestige altogether. . . . Croce's influence is less clamorous than that of Gentile, yet more profound and rooted." It is interesting to note that Gramsci looks at the Hegelian concept of "civic society" not from the view point of the "system of needs," but from that of corporations.

9 Q., p. 475.

10 Cf. Q., p. 2038.

11 Cf. Q., pp. 852, 1217.

12 Cf. B. Croce, "Agli amici che cercano il trascendente," in *Eтика e politica* (Trani: Vecchi e Co., 1931), pp. 378-79: "I too have tried and fought with the transcendent, and suffered necessary crises, markedly in two moments of my life

. . . the first took place between my adolescence and youth, when the old faith began dissolving in me and the new one to mature. . . . The second happened when I was about thirty years old, when the transcendent re-presented itself clothed in an earthly, secular vest, which completely hid its contradictions with an historicist appearance philosophical and dialectical in nature. It took the form of a generous, radical liberation from evil, injustice and irrationality by the grace of a new world to build, which would have been the only, the true 'realm of liberty,' after so much centuries-old anxiety from servitude."

13 Cf. Q., p. 1378.

14 Q., p. 2146.

15 For another example of internal, psycho-physical transformations caused by the prevailing of the value in exchange, see Q., p. 1276.

16 Cf. Q., p. 1430 for the effects of popular parties.

17 A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, a cura di S. Caprioglio e E. Fubini (Torino: Einaudi, 1965), p. 287 (to Tania, July 1, 1929).

18 Q., p. 26, and *Lettere dal carcere*, p. 314 (to Giulia, December 30, 1929).

19 *Lettere dal carcere*, p. 584 (to Tania, March 7, 1932). One of the major crises caused by the war and by the post-war period was that of the compression of sexual instincts, due also ". . . to the violent disappearance of so many males and to a permanent unbalance in the numerical relationship between the individuals of the two sexes" (Q., p. 2162). Its main cause, however, can be found in industrialization and in the rationalization of existence. The system of the factory imposes upon the workers controls and inspections (especially in the United States), it leaves less time for the "pursuit" of women, and therefore the workers, just like the farmers, are driven towards the ". . . fixity of sexual unions. . . ." towards the Horatian *Venerem facilem parabilemque*. Even in this case Gramsci considers the process as being irreversible, and in many ways justified, since it can be tied to a new non-bourgeois—"libertine" morality and can favour the emancipation of women, ridding the sexual question of "its morbid character" (cf. Q., pp. 2162, 2167, 2149-50).

20 *Lettere dal carcere*, p. 434 (to Tania, May 18, 1931); p. 477 (to Giulia, August 31, 1931).

21 Q., p. 1385.

22 Cf. A. Leonetti, *Note su Gramsci* (Urbino: Argalia Editore, 1970), p. 108, e Gramsci, *Lettere dal carcere*, p. 310 (to Carlo Gramsci, December 19, 1929).

23 On the primacy of political will in Stalin, cf. V. Gerratana, "Sui rapporti tra leninismo e stalinismo," *Problemi del socialismo*, s. IV, XVII, 3 (1976), 124 ff.

*La favola d'Orfeo: Music and Rhetoric**

Paolo Possiedi

*Al mio Maestro
Raffaele Cumar*

If one approaches Nietzsche's *Birth of Tragedy* as a discourse about the "spirit of music" (which is one of the possible legitimate readings, as the original title suggests),¹ one will be struck by the role that Orpheus plays in it. As one would expect, Orpheus appears in the text as an emblem, marking an important genealogical articulation. The kind of difference that this emblem traces, however, is somewhat more surprising.

Toward the end of Section 12, he is a *figura Socratis*, Socrates being described as "the new Orpheus who, though destined to be torn to pieces by the maenads of Athenian judgment, succeeded in putting the overmastering god [i.e. Dionysos] to flight."²

In Section 19, Orpheus is one of the ideal models for the Italian inventors of *stilo rappresentativo*, that is, those poets and musicians who turned music into '*serva della poesia*.' "They, and their age with them, thought they had discovered the secret of ancient music, that secret which alone could account for the amazing feats of an Orpheus or an Amphion or, indeed, for Greek tragedy."³

But instead of reproducing Greek tragedy, they produced Italian opera, with all its reassuring and inauthentic pastoral scenarios. Orpheus, the hero of early opera, the pastoral demigod, is therefore the marker of "socratism," the signal of philosophical and artistic degeneration: on one side is music as the immediate intuition of truth and the fundamental element of tragedy, on the other side are the idle and opaque constructions of *melodramma*.

This Nietzschean discourse is a philosophical *favola*, a rhetorical construction, as the brilliant readings of Paul de Man have shown,⁴ and the Orphic emblem is an elegant detail of it. I intend

to show how productive such a detail can be, by amplifying Nietzsche's emblem into an outline of the phenomenology of 'or-*phic*' music. I call this new text "*La favola d'Orfeo*."

The fable of Orpheus begins with an examination of some operatic representations of our hero in action. Let us observe him.

Sometimes he sings, sometimes he recites through singing (*recita cantando*), as his companions, the nymphs and shepherds, also do. He recites through singing in the more conversational communications; he sings properly in the more lyrical moments.

In *recitar cantando*, the musical diction imitates the inflections of the speaking voice, thus constructing a sort of prolonged onomatopoeia. The melodic arioso, on the other hand, imitates, through a more sophisticated mechanism, the affections and the very movements of the soul of the characters acting on the stage. A melody that would arouse melancholy in the audience signifies the melancholy, the sadness of the character who performs it, while on the other hand, a melody meant to induce gaiety and cheerfulness signifies the joyful feelings of the character.

The poetic of imitation or representation, marked by the lucid style of classical reason, is based on such principles; in more familiar terms, it could be called a poetic of signification and transparency. The codes which form the musical discourse are used as symbolic apparatus signifying things that do not belong to music.

Musical expressions are therefore like words, nouns. There is an important difference, however, between musical and linguistic signs: as far as the latter are concerned nobody doubts their arbitrariness, whereas musical expressions are posited and perceived as icons and consequently present themselves as strongly motivated, natural, universal. Even opera tends toward realism.

Onomatopoeia and motion of affects are then the expressive tools belonging to anyone who wants to convey meaning from a musical stage: Mimí, Violetta and Siegfried, as well as other theatrical characters such as Beethoven, Chopin and Berg. Being indeed a theatrical character, Orpheus shares their idiom. However, the Thracian bard happens to occupy a somewhat higher position in the hierarchy of being: he is a demigod, a sort of shaman, for whom music is not only an idiom, but also a weapon and a tool for incantations. And this must necessarily appear on the stage, since the most important scene in the plays about him is the one in which he descends to Hades and succeeds in imposing his will on the gods of the underworld, precisely by means of music. His antagonists, Charon, Proserpina and Pluto could not care less whether he adequately conveys his affections or constructs ele-

gant onomatopoeias. In difficult situations like these, a music that expresses non-musical contents is of no use. What is needed instead? Orpheus knows exactly what is needed: a song to gather lions, rabbits and deer, another to set in motion trees and stones, another to hypnotize Charon and another to force the masters of Hell to release the fair Euridyce.

Incantations are neither orders nor prayers; magic operates without mediation. Orpheus' utterances are not signs but signals,⁵ working like the buzzers of Pavlov, which made dogs salivate, without, however, semiotically referring to the bowl of soup that had been used in the process of conditioning. In other words, Orpheus uses non-representational music for his incantations.

At this point, the problem of the operatic composers of *Orphic melodrammi*, becomes apparent. Since their compositions were proposed as signifiers of non-musical objects, how was it possible then to signify Orpheus' magic song, that is, that kind of Pavlovian signal which properly belongs to him?

The solution was not easy. Monteverdi's predecessors, Giulio Caccini and Jacopo Peri (each of whom, independently, set to music the same libretto, *Euridice*, by Ottavio Rinuccini, in 1600) apparently did not even consider the problem. To the *recitar cantando* of the Infernal gods the bard responded with an equally stylized *recitar cantando*. That is why the effect of the two *Euridices* is one of a certain stylistic flatness, in the end decidedly boring.

Monteverdi, on the contrary, belonged to a different species of theatrical geniuses. We will now approach his text and observe the way it works. The episode is in the third act of this *Orfeo, favola in musica*, represented in 1607.⁶

After Euridyce's death, our hero crosses the threshold of Hell and wants to cross the infernal river; Charon the ferryman arrives on his little boat and fiercely confronts the intruder.

In the Monteverdian opera this episode, at the beginning of the catabasis, is greatly amplified, to the point of extending to a large section of the third act. Differently from other versions of the myth, the confrontation between Orpheus and the infernal spirits is centered on this scene. In the traditional representations, the central confrontation was the one with Proserpina and Pluto, which naturally followed the crossing of the river, and usually emphasized the rhetorical rather than magical skills of the hero, who managed to persuade his antagonists by means of his well organized and convincing eloquence.

Such an episode does not even appear in the Monteverdian text: the fourth act opens with a dialogue between Proserpina and

Pluto, and Orpheus is not even in their presence. They reveal their emotions about what they just saw, Pluto decides and orders that Euridyce be set free and the infernal couple ends the scene by declaiming their gentleness and mutual love. What marvelous event could have induced the two gloomy and usually unshakeable gods to break the fates' decrees? What kind of scene did they witness?

The scene was, of course, the final one of the preceding act, the confrontation with Charon, which had been watched not only by the infernal masters, but by us, the audience, as well. In that confrontation, Orpheus displayed what properly belongs to him, namely the power of his music and singing. Against the dictio of Charon, a plain *recitar cantando*, he opposes the most spectacular *bel canto*, accompanied by the most precious and sophisticated instrumental ornamentations.

This air, "*Possente Spirto*," consists of six stanzas. The continuo is quite sweet and discreet, a wooden organ and a chitarrone. Different high instruments accompany the various stanzas and perform, between stanzas, soloistic pieces, called *ritornelli* in the score, thus alluding to Orpheus' instrumental mastery and signifying the magic powers of his music making.

In the first stanza, two violins reproduce the timbre of the *lira da braccio*, that is, the Renaissance version of the classical instrument of Apollo and Orpheus, that can be seen (let me cite a pair of very famous examples) in Raphael's *Parnaso* in the Vatican, and in Luca Signorelli's *Final Judgment* in the Cathedral of Orvieto.

In the second *ritornello*, two agile and sweet cornettos imitate the quality of human voice.

In the next stanza another typical instrument is introduced, the harp, whose timbre reminds one of the classical cithara, but which (more importantly) is the traditional tool of exorcism: the Biblical hero David is the most famous historical exorcist who used the harp as a tool.⁷ Monteverdi writes in full a long *ritornello* for the harp, in a brilliant style that is reminiscent of the Roman virtuosi of his time.

In the following stanza, Orpheus' *bel canto* becomes less agile, softer and slower, until the end of the air; the accompaniment is played by four violas "*tocche pian piano*," as the score notes: after the most marvelous display of virtuosity, the suavity of the music is now even more striking. The incantation is about to be accomplished: at a symphony of two violas and wooden organ, Charon falls asleep and the exorcist crosses the infernal river.

Such an incantation has been witnessed, off-stage, by the infernal spirits, which have been vividly touched by its power, as I have said.

Let us now examine the text which I have just described, from a critical and structural point of view. Differently from what happened in the two *Euridices* of Caccini and Peri, Monteverdi avoids here the effect of stylistic flatness: Orpheus' performance is fully differentiated from those of his antagonists, which imitate diction and passions (according to the poetic of the affections outlined above), whereas the former clearly signifies a magic spell accomplished by means of music. This is the sense of Monteverdi's exceptionally precise and uniquely detailed intervention.

The magic song has been listened to by a threefold audience: in the first place, by Charon, to whom the exorcism was addressed; in the second place, by the infernal spirits and gods, who are moved by the performance and by its effectiveness; the third category of witnesses is constituted by us, the theatrical audience.

The manner in which the scene is perceived, however, naturally varies for the three different categories of listeners. To Charon, Orpheus' performance is a signal, not differently from what the buzzer was to the conditioned dogs; to the infernal gods, the same signal is part of a more complex semiotic context, which encompasses Charon's falling asleep. Finally, to us, the performance presents itself, for the allusions contained in the instrumental interventions and for the astonishing quality of its virtuosity, as a rhetorical figure, precisely as a metaphor: marvel is, in fact, the mark that Baroque virtuosity shares with the magic of an exorcism.

In the brilliant text of Monteverdi, the immediacy of magic takes place (differently from what used to happen in the historical performances of a David in front of king Saul), beyond the lime-light only. On our side of the lime-light, instead, prevails the sun of rhetoric, whose light hides everything else from sight.

Let me now exploit the metaphor which I just happened to pronounce (rhetoric as the sunlight that hides), and let me show what kind of objects can be occulted in such a heliacal setting. I shall mention two, and the first I call the Orpheus effect. I am thus referring to the real possibility of manipulating human behavior by means of music. Such an effect has always been noticed and described in our culture, with an understandable mixture of awe and apprehension. I refer here to the numerous semi-historical feats, often quoted, in particular, by the Neo-Platonic traditions. The ones of Orpheus and David are precisely two instances.

Now, what happens if these feats are depicted through the avowedly rhetorical devices of *stilo rappresentativo*? and what happens if music is presented as expressive through a consistent use of the poetic of transparency?

If the Orpheus effect is a fact, if music is actually used to modify human moods, behavior and attitudes, then to propose it as an expression of non-musical contents is indeed a mystifying gesture of repression.

We are undoubtedly confronted, in our everyday life, by great amounts of manipulative music: in supermarkets and department stores, in hospitals, political rallies and religious gatherings, commercial TV, news broadcasts, factories and so forth. But it is quite difficult to consider all this material critically and analitically: as a matter of fact, 'muzak' is not only not perceived as a manner of music, but the term 'muzak' does not even appear in modern dictionaries, as, in our culture, the only art of sounds and rhythms which deserves consideration is the one invented by the founders of *stilo rappresentativo*.

Besides, *stilo rappresentativo* has a further ideological signification. The theatrical art of an interpreter of Orpheus requires a superior brand of professionalism: only superlative, matchless technical qualities can set in motion the rhetorical mechanisms in an adequate and perspicuous manner. As Giulio Caccini said, this is an art that does not suffer mediocrity.⁸

Consider now again the symbolic powers of the lime-light. An analogy can be easily posited, between this fracture separating the world of fable from the one of everydayness, and the fracture which divides the place of the constitution of the text from the place of its fruition. On the one side is the matchless team of the artists, namely, the invisible composer and the more exposed singer; on the other side is the unskilled audience.

The ideologeme of otherness was eventually emblematically reinforced, in particular within the operatic surroundings, by castrating (and this time, for a change, I am not talking symbolically) the singer, that is, the more exposed member of the matchless team. Such a threatening gesture was radical and quite effective. No doubt was possible about the structural separation between music-makers and listeners.

Thus a great many of us renounced music and remained deprived of the experience of poetic practice. An important experience indeed: even if one does not believe (as Romantic tradition does) in the revealing powers of artistic practice, it could, at least,

provide some useful critical insights about how texts are built, and how materials and codes are manipulated.

Now, to go back to the metaphorical sun of rhetoric, the possibility of artistic practice is the second object occulted by *stilo rappresentativo*.

La favola d'Orfeo is therefore the story of an exorcism, which can be easily embedded in the tradition rooted in classical culture, which regarded music-making as an irrational and subversive activity. This was not the only exorcism, I could mention at least two more: one is the political, conscious control advocated in some well-known pages of Plato's *Republic* and Augustine's *Confessions*,⁹ the other is the mathematical interpretation of the very materials of music, constructed by Pythagoreanism.

One could now still wonder whether and what would be there to be learned from a music devoid of representational claims. What kind of metaphysical traps and political blunders would be risked in the leaps into a freefalling regression?

Such questions would transcend the limits of this paper: *La favola d'Orfeo* is thus ended. On the next page, you may find *La favola di Dioniso*.

Montclair State College

NOTES

- * This paper was read at the MLA Convention, Los Angeles, December 29, 1982.
- 1 *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music* was the title of the first edition of 1872. Later editions were titled *The Birth of Tragedy or: Hellenism and Pessimism*.
- 2 Translation by F. Golffing (New York: Doubleday, 1956), p. 82.
- 3 *Ibid.*, p. 114.
- 4 See, in particular, the chapter "Genesis and Genealogy," in *Allegories of Reading* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), pp. 79-102.
- 5 The distinction between sign and signal is discussed by Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale* (Milano: Bompiani, 1975), 0.7.1-2, pp. 33-35.
- 6 *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverdi rappresentata in Mantova l'anno 1607* (Venice: Amadino, 1609). Modern edition by G.F. Malipiero, in *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Vol. XI, pp. 81-106.
- 7 The parallel between the mythical Orpheus and the historical David was a topos in the culture of the Counter-Reformation. Cf. for example, A. Kircher, *Musurgia Universalis* (Rome 1650), I, p. 63.
- 8 G. Caccini, *Le Nuove Musiche*, ed. and transl. H.W. Hitchcock (Madison: A.-R. Editions, 1970), p. 48.
- 9 *Rep.*, IV, 424, b-d. *Confessions*, X, 33.

Il "ritorno" del Martello e una recente edizione del suo *Teatro*

Franco Fido

Come tanti altri scrittori, Pier Jacopo Martello si preoccupava della fama che avrebbe goduto presso i posteri. Temendo che dopo la sua morte il più giovane Scipione Maffei, fortunato autore della *Merope* e nemico dei versi martelliani, si mettesse a maltrattare per iscritto le sue tragedie, Martello preparò preventivamente una risposta, *Il Femia sentenziato* (in cui l'aedo greco, col nome lievemente mutato per anagrammare *Mafei*, è condannato nel regno delle ombre a star zitto, o a esprimersi solo negli aborriti settenari doppi inventati dal rivale), e ne fece stampare un certo numero di copie, che avrebbero dovuto esser diffuse solo nel caso del temuto attacco da parte del nobile veronese, o altrimenti distrutte.

Per fortuna, anche se apparentemente la precauzione di Martello si rivelò inutile, qualche copia del *Femia* a stampa e parecchie manoscritte si sono salvate. Ma il bolognese non diffidava a torto delle idiosincrasie della posterità e dei capricci della fortuna. Celebre in vita, e membro rispettato di quella ideale *coterie* che riuniva in una complessa rete di emulazioni e amicizie i maggiori letterati e grandi Arcadi della penisola, dai venerati precursori Maggi e Lemene a Muratori e Conti, Orsi e Manfredi, Gravina e Crescimbeni, i fratelli Zeno e i coniugi Zappi, Martello fu trascurato dalle generazioni successive ("il Teatro italiano del Martello . . . è deserto da un secolo e mezzo," scriverà nel 1869 Prospero Viani),¹ per essere riscoperto una prima volta dai positivisti (gli studi di Saviotti, Dejob, Bertana, Galletti, Toldo ecc. sulla tragedia o sui rapporti fra la drammaturgia francese e quella italiana),² e una seconda volta, dopo un'altra più breve eclissi, in questi ultimi trent'anni.

Se non all'inizio, almeno al centro del recente "ritorno a Martello" stanno le edizioni curate da Hannibal S. Noce per gli "Scrittori d'Italia" di Laterza: gli *Scritti critici e satirici* nel 1963, che furono accolti con interesse e favore dagli specialisti,³ e il *Teatro* pubblicato in tre volumi fra il 1980 e il 1982.

Quindici tragedie, una decina tra commedie, tragicommedie, drammi satirici, piú varie favole per musica, pastorali, marittime, ecc.: si tratta di una considerevole impresa editoriale e di un'importante aggiunta al corpus dei classici laterziani, che sollecita due discorsi diversi. Uno, necessariamente sommario in sede di recensione, sull'immagine che tutti i contributi critici recenti ci permettono di ricostruire — e ora di verificare agevolmente sui testi — di un Martello praticante e teorico del teatro in un tempo e in uno spazio culturale precisi: Bologna fra la fine del Seicento e il 1727, anno della sua morte; l'Arcadia bolognese fra Roma e la Francia. L'altro sui criteri, i pregi e i limiti dell'edizione del *Teatro* testé pubblicata.

* * *

Se il merito che i critici della scuola storica riconoscevano piú volentieri al Martello era quello d'aver fornito al Parini, col *Femia sentenziato*, un confessato modello per gli sciolti e la complessa sintassi poetica del *Giorno* (iperbati, latinismi, ecc.: si vedano le analisi di Gnoli, Carducci e Toffanin),⁴ nelle pagine del Croce e in quelle del Fubini sul dialogo *Il vero parigino italiano*, le une e le altre del 1949,⁵ è piuttosto il teorico della letteratura a prender rilievo, il saggista capace di conciliare l'intransigente petrarchismo di Crescimbeni con l'interesse, vivacissimo a Bologna, per il teatro francese, e al tempo stesso (in polemica coi classicisti cartesiani d'Oltralpe) con una cauta accettazione dell'eredità secentesca, per il riconoscimento che essa comportava della *fantasia* e dell'*arte*.

L'attenzione dei critici si è poi estesa al teatro e alla poesia lirica del Martello (Franco Croce, Giacinto Spagnoletti);⁶ comunque il ritratto piú equilibrato e ricco resta quello di Water Binni, *Pier Jacopo Martello e le sue commedie "per letterati,"* raccolto in volume nel 1963, ma frutto di ricerche degli anni '50' che rende giustizia tanto all'acutezza del critico quanto alle virtú del commediografo: apprezzate queste sia nella direzione di un "gioco linguistico-letterario" sulle mode poetiche del tempo, che presuppone "un lettore al corrente della situazione letteraria arcadica" (*Che bei pazzi*), sia in quella anche piú originale dello squisito, malizioso miniaturismo con cui le passioni umane, dall'amore all'ambizione politica, sono rappresentate nella farsa per marionette o bambocciana, già cara al Goldoni, *Lo starnuto d'Ercole*.⁷

A questa fase di riscoperta del Martello è seguita in anni ancora piú vicini a noi una tendenza a lumeggiare analiticamente lo sfondo culturale della sua attività, o aspetti particolari di questa.

Antonio Franceschetti ha giustamente insistito sulla peculiare situazione dell'Arcadia bolognese, impegnata a difendere i propri ideali letterari su due fronti, contro il Secentismo, secondo i dettami del classicismo romano e graviniano, ma anche contro la condanna della tradizione poetica italiana che nelle pagine di Boileau e del padre Bouhours risaliva dal Marino al Tasso.⁸

Anna Dolfi, in un'attenta rilettura degli scritti di poetica del Martello (i *Sermoni*, le *Satire*, e specialmente il *Commentario* pubblicato col *Canzoniere* nel 1710) da una parte ha proposto un parallelo fra la cultura letteraria e la cultura pittorica bolognese nel primo Settecento sotto il segno di un comune, moderato eclettismo ("Raffaello corretto dai manieristi per arrivare alla pittura del Seicento, Petrarca filtrato dai marinisti per l'approdo alla poesia della vera Arcadia, mediatrice equilibrata del bene e del male poetico"), suggerendo dall'altra di vedere nella dichiarata esclusione di ogni finalità civile dalle ricerche puramente letterarie del Martello un elemento critico dissacrante, o "ironizzazione della stessa inutile funzione della poesia."⁹

Simonetta Guidi Ingegno ha ricostruito sulla base di minuziose esplorazioni d'archivio il ruolo centrale del marchese Orsi come tramite fra il teatro francese contemporaneo e i maggiori letterati di Milano e di Modena, Muratori in primo luogo, appassionato di spettacoli e — come risulta da molte lettere direttegli dall'Orsi — assai più spregiudicato e aperto al nuovo di quanto non appaia dalla sola *Perfetta poesia*: e su questo sfondo di "novità" teatrali passate di mano in mano e da una città all'altra, tradotte o parafrasate, recitate in collegi e in case patrizie, spicca l'apporto di Martello prima come traduttore poi come autore in proprio.¹⁰

Un utile consuntivo del lavoro precedente è infine quello di Grazio Distaso, che rilegge le liriche del bolognese alla luce del *Commentario* e dei *Sermoni*, e indica nell'idea di "novità" il progetto e l'emblema di un'operazione poetica tesa a ricuperare in Arcadia la lezione barocca.¹¹

* * *

Se teniamo presenti gli interventi critici testé ricordati, in genere notevoli per impegno e qualità e cerchiamo di verificarne i risultati attraverso una rilettura dell'opera martelliana nei quattro volumi curati dal Noce (o cinque, contando le *Lettere a L. A. Muratori* da lui pubblicate nel 1955),¹² alcune osservazioni o indicazioni per ricerche da proseguire mi sembrano imporsi: e le registro nell'ordine (o disordine) in cui mi si sono presentate.

Colpisce innanzitutto il talento con cui Martello, sia negli scritti critici che in quelli teatrali, sapeva drammatizzare, rendere divertenti e accessibili delle questioni di poetica o di letteratura tutto sommato abbastanza astratte: e se certi espedienti usati piú di una volta, come il dialogo degli animali o delle ombre, il giudizio di Apollo in Parnaso o di Radamanto nei Campi Elisi, ecc., possono confermare la sua disposizione a sfruttare con intelligenza modelli del secolo precedente (Boccalini), originali e straordinariamente efficaci sono quasi sempre le sue parodie stilistiche, dall'inappuntabile petrarchismo di Messer Cecco e dal virtuosismo retorico e metrico del Cavalier Marino, ammirato perfino dal suo rivale (e portavoce dell'autore) Mirtilo in *Che bei pazzi*,¹³ agli spassosi esametri maccheronici del Pedagogo ("Te quoque, te Satyrum compassionatus Apollo, / Cui latiae non sunt intesa vocabula linguae, / Me macaronea voluit cecinisse Camena, / Possis ut orecchias dicens aptare caprinas . . .") ne *La rima vendicata*.¹⁴

Non meno felice la soluzione, già notata dalla Dolfi, di campire i vari dibattiti sul teatro e sulla poesia sullo sfondo di paesaggi mutevoli e ariosi — le passeggiate dell'autore e dell'abate per Roma e per la campagna romana nel *Vero parigino* — o di un viaggio-inseguimento, come quello da Genova alla Francia sulle tracce del misterioso e dotto impostore che si fa passare per Aristotele nei dialoghi *Della tragedia antica e moderna*. E che non si tratti di meri espedienti strutturali risulta evidente dai rapporti allusivi che si instaurano fra i vari luoghi (Roma, Parigi, il monte Parnaso nel dipinto di Raffaello miracolosamente apertosì per accogliere l'autore nella visione del *Commentario*) e gli argomenti toccati via via nella discussione, cui la cornice odeporical-narrativa viene a conferire toni variati e suggestivi. Per questa arguzia e leggerezza di tocco vien fatto di pensare che se il modello "ufficiale" di Martello critico rimane Boileau, emulato nei *Sermoni* e nelle *Satire* con un misto di ammirazione e di rivalità,¹⁵ nel tono pacato e spiritoso degli scritti in prosa si potrebbe avvertire il ricordo di uno scrittore che era allora fra i pochissimi a conoscere la cultura inglese di prima mano, e che Martello era fra i pochi italiani a conoscere,¹⁶ quel Saint-Evremont che parlando appunto della tragedia aveva scritto: "il ne nous faut rien que de grand, mais d'humain: dans l'humain éviter le mediocre, dans le grand le fabuleux," e ancora: "les dieux nous manquent, et nous leur manquons. . ."¹⁷

Già nei saggi citati di Binni, Franceschetti, Dolfi la mediazione tentata da Martello fra Seicento e Settecento, Barocco e Arcadia, Roma e Parigi era riscattata dal sospetto che si trattasse semplice-

mente di una blanda (e, per intenderci, "qualunquistica") tendenza a salvare la capra del Marino e i cavoli del Crescimbeni. L'equilibrata posizione del bolognese si capisce anche meglio alla luce di un altro suo atteggiamento rilevato dagli stessi studiosi, e cioè la sua riluttanza a postulare un contenuto civile, politico, o in generale etico nella letteratura, così come questa poteva essere praticata e recepita dalla sua società e nel suo tempo, visto che "questa bell'arte non è di quelle le quali sieno al commercio dell'onesto vivere necessarie."¹⁸ Da una parte si direbbe che Martello si compiaccia a spingere quietamente fino alle sue estreme conseguenze logiche quella rarefatta interpretazione delle lettere in genere, e del petrarchismo in particolare, che era prevalsa in Italia fin dal Bembo — si ricordi il fastidio espresso nelle *Prose della volgar lingua* per le ambizioni totalizzanti di Dante, il quale "quanto ancora sarebbe egli miglior poeta che non è se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime."¹⁹ Dall'altra la cautela e lo scetticismo appaiono un segno dei tempi abbastanza diffuso, anche fuori d'Italia, fra i letterati "integriti" del primo Settecento. Si confronti quanto dice il Segretario Clinternate al Baron di Corvara nel proemio delle *Satire*: "Amico lettore, satira è un nome odioso. . . . In oggi la satira de' vizî morali è quasi bandita, imperocché questi con invettive piú giovevoli e ancora piú sante vengono da' sacri oratori nelle prediche loro perseguitati,"²⁰ con quel che diciassette anni prima Congreve dichiarava al pubblico nel prologo di *The Way of the World*: "Some plot we think he has, and some new thought, / Some humor, too, no farce — but that's a fault. / Satire, he thinks, you ought not to expect: / For so reformed a town who dares correct? / To please this time has been his sole pretense; / He'll not instruct, lest it should give offense" (vv. 29-34). Infine, e soprattutto, sarà piú agevole apprezzare l'ineguagliabile nitore del Petrarca e del Casa, senza dover perciò disprezzare le rutilanti invenzioni del Marino, quando appunto si sarà capito che si potrebbe vivere anche senza letteratura.

Alla base della serenità di giudizio del Martello sta una lucidità, un senso delle proporzioni e del limite che fanno di lui per temperamento una specie di antigravina o di antibaretti, ma che rendono le sue convinzioni tanto piú ferme ed efficaci quanto piú raggiunte, per cosí dire, attraverso un malthusianismo programmatico. Ed è proprio sul terreno del teatro che troviamo la miglior conferma a questa osservazione. Nessuno fra i letterati contemporanei capí meglio di lui il ruolo giustamente dominante della musica nel melodramma ("tale che solleva gli animi da tutte le cure, e gli assorbe in una spensierata quiete che di sé contenti li

rende. . . . Ma bisogna supporre per fondamento che in questo vago spettacolo non dee negarsi la preminenza della musica"),²¹ e la forza spettacolare, la carica di divertimento della Commedia dell'arte non solo presso un pubblico popolare ("quando cotesti artegianelli o barcaiuoli vanno al teatro per ridere, piú tosto il Dottoressa, il Pantalone, ed Arlecchino, e Finocchio, che la *Lena*, il *Negromante*, i *Suppositi*, la *Cassaria*, e la *Scolastica* vorrebbero ritrovarvi: conciossiacosaché nessuna commedia ridevole, per savia, piccante, e costumata che siesi, può alla commedia istrionica italiana resistere"), ma anche presso le persone colte, come si vede dal cordiale elogio delle maschere cui si abbandona il Martello, per concludere: "confesso ch'io lascerei l'*Edipo* di Sofocle, e l'*Anfitrione* di Plauto per una di queste favole da valenti istrioni rappresentata."²²

Ma quel che rende la commedia improvvisa cosí straordinaria — "le grazie dei dialetti," e soprattutto "gli atti, e il gesteggiar curioso, faceto, fallico e sconcio" — non si può né scrivere né stampare, talché il segreto degli istrioni è ormai fuori portata della letteratura. Non sarà dunque uno scandalizzato rifiuto dell'indigenza intellettuale e della scurrilità dell'Arte a guidare Martello nella composizione delle sue proprie opere teatrali, bensí la scoperta che in Italia i letterati avevano in sostanza perduto ogni giurisdizione sugli spettacoli in quanto occasioni di divertimento popolare, e che dunque bisognava rassegnarsi a una drammaturgia e a un raggio d'azione molto piú ristretti.

La diagnosi del Martello è in fondo piú ottimistica e tollerante di quella del suo amico Lelio, che giungerà a condannare moralisticamente quella stessa, grande tradizione attoriale da cui era uscito, e ad invocare contro le sconcezze dell'Arte una censura di Stato:²³ ma proprio a certe pagine del Riccoboni sulla recitazione fanno pensare le minute osservazioni del bolognese sui rispettivi meriti e vizi degli attori francesi e italiani — ulteriore prova di quanto vivo fosse in lui il senso del teatro come concreta produzione scenica.²⁴

Davanti a un divorzio fra teatro e letteratura che Martello poteva a ragione giudicare insanabile (visto che nessuno, allora, avrebbe potuto prevedere il miracolo di Goldoni), le sue "commedie per letterati" cosí ben caratterizzate dal Binni non volevano essere una superciliosa risposta ai rozzi canovacci degli istrioni, bensí un consapevole, se pur raffinato, *pis aller*.

Se i letterati non possono rivaleggiare con la viscerale teatralità degli istrioni, resta loro il compito di recuperare, classificare e criticare con garbo la tradizione teatrale colta: "l'autore ha avuto in

idea di comprendere nel suo Teatro tutto ciò che secondo il sistema antico e moderno o è stato o è rappresentabile," leggiamo nell'autobiografia di Martello;²⁵ e nella Dedica del suo *Teatro* al Senato di Bologna si afferma che questo "la ditirambica, la tragedia, la farsa, la satirica, la pastorale, la maritima, il dialogo, la rappresentazione, e tutto quello insomma che da' teatri non musicali fu rappresentato, o si rappresenta, contiene e abbraccia."²⁶

Questo carattere che Martello sottolinea nella sua opera, di catalogo o "teatro" enciclopedico dei sottogeneri teatrali, si ricollega a tradizioni medio e tardo cinquecentesche, e può effettivamente farcela interpretare come consuntivo tra pedantesco e nostalgico di un patrimonio ormai inerte e svalutato davanti alla realtà degli spettacoli e dei pubblici del primo Settecento.

Ma dobbiamo anche tener conto della preferenza confessata dal bolognese per un settore della sua abbondante produzione, e cioè per le tragedie. Parlando ad Antonio Conti delle reazioni susciteate in lui dal successo della *Merope* del Maffei egli scrive: "Potete voi credere, che alla passione mia, cioè alla passione di tale, che a questo componimento ha i migliori anni dell'età sua dedicati, piaciuto sia, che un ingegno in tante altre liberali arti e scienze esercitatissimo prorompa improvvisamente in una Tragedia, alla quale debba io quasi rendermi vinto, e per così dire ceder l'armi senza contesa?"²⁷

Di questa passione le tragedie ripubblicate dal Noce offrono un documento imponente: le basi, direi, per concludere che Martello è l'autore tragico del Settecento prealfieriano di gran lunga più interessante e degno di studio.

Un primo rilievo riguarda la natura e la funzione dei suoi martelliani, che in virtù di un attento gioco di pause e di enjambements sono molto meno ritmati e cantabili di quelli dei suoi imitatori, e rappresentano la efficace risposta a una ricerca di "locuzione Tragica, che paia prosa legata" ("ma se poi la slegarete alla prova vedrete non esser prosa, et avere anche questa sorta di locuzione il suo Poetico, quantunque assai naturale, e modesto").²⁸ Per capire cosa si intenda qui per "poetico naturale e modesto," si confrontino dei martelliani di Goldoni, per esempio i primi versi del *Molière*:

Eh via, Moliere, amico, mostratevi gioiale;
un autor di commedie, un uom che ha tanto sale,
che con le sue facezie fa rider tutto il mondo,
co' propri amici in casa non sarà poi giocondo?

con altri presi a caso dalle tragedie martelliane:

Ah signor, soffrirai che il piú nobil sostegno
 della gloria ottomana, degli anni tuoi, del regno
 sia prigionier? (Roselane, in *La Perselide*, I, 3: *Teatro*, II, 304)

Possan due tortorelli, de' quai sempre l'un geme
 quando lontano è l'altro, prima abborrisci insieme
 che mai si turbi, o consorti, la vostra compagnia. . . .

(Balame, in *La Rachele*, I, 1: *ibid.*, 493)

Da un lato il linguaggio della tragedia deve essere quello dei personaggi, non quello dell'autore, e quindi "il tragico non dee partitisi da uno stile che contrafaccia la forma corrente del favellare."²⁹ Dall'altro si tratterà sempre, appunto, di una contraffazione, o "imitazione imperfetta," ma non può essere che così, ed è bene che sia così: "l'imitazione . . . in alcune cose dee convenire, in alcune disconvenire, altrimenti non sarebbe piú imitazione del vero, ma il vero medesimo."³⁰

Sul vero, l'imitazione teatrale del vero presenta il vantaggio d'essere dilettevole per una *dolcezza* dello stile che — esclusa la pratica indiscriminata delle figure e dei tropi, plausibili nel linguaggio retorico dell'autore, non in quello "naturale" dei personaggi — non potrà venire che dal metro,³¹ cioè (e qui la *boucle* del ragionamento si chiude con perfetta logica) da versi *parlabili*, che "pareranno prosaici" solo "a cagione del pregiudicio in cui sono le Teste Italiane di voler per tutto ornamenti da lirico, e forme di dire o Petrarchevoli o Chiabreresche."³²

Agli stessi criteri di "imitazione imperfetta" (valido per la poesia in generale) e di "maraviglia ragionevole" (applicabile in particolare alla tragedia) si ispira la preferenza del Martello — vero e proprio partito preso strutturale — per l'ampiezza dei discorsi fatti pronunciare ai suoi personaggi: "sebbene i discorsi tragici appaiono lunghi, non lo saranno, paragonati a quel vero che si vorrebbe dalla materia, e che in grazia dell'uditario si abbrevia, ma si abbrevia in modo che l'imitazione moderi il vero, non lo distruiga."³³

Le tragedie del bolognese presentano in azione, per così dire, i principi di poetica appena riassunti, e la controprova di un fatto già notato, che la forza del Martello sta nella sua capacità di riconoscere i limiti della situazione letteraria in cui si trova ad operare, e di volgerli a suo vantaggio. Stretto fra il linguaggio della passione che trionfava nel melodramma, e quello degli istinti monopolizzato dalla irresistibile gestualità degli istrioni, il teatro letterario poteva salvarsi solo sul terreno di un "mezzo realismo." Sul versante della commedia questo lasciava la strada aperta a biz-

zarre invenzioni e stilizzazioni simboliche: la follia vedovile e il petrarchismo di Sostrata (*Che bei pazzi*), la pecora inconsapevolmente piú abile della volpe (*A re malvagio consiglier peggiore*), le lettere dell'alfabeto che si combinano a formare il personaggio del Satiro, la donna fiorentina che muore di parto nel vano tentativo di pronunciare la *c* intervocalica senza aspirarla, e suo figlio nato morto che dall'altro mondo cerca di farsi un'idea di questo (*Il piato dell'H*). Sul versante della tragedia, al contrario, il ragionato abbandono della mimesi ad ogni costo favorisce un agio analitico, che approda a sua volta a un "realismo" non piú linguistico o gestuale, ma psicologico. Si prenda per esempio *L'Edipo tiranno* (1723), che se è vero quanto afferma l'autore fu la prima concepita e l'ultima composta (e dunque dovrebbe essere la migliore) delle sue tragedie.³⁴ Da una parte la lingua media, al tempo stesso nobile e colloquiale, teorizzata nei trattati *Del verso tragico* e *Della tragedia* si estende qui lungo una gamma che va dalla robusta logica di Edipo:

... io volea con un crine, qual mi levai, sconvolto
mostrar dell'auree bende scinto alle morti il volto,
quasi che mi paresse non so quai privilegi
d'immunità dai mali dar la porpora ai regi,
e dalla comun strage quai sacre ir rispettate
per voler dei destini le fronti incoronate. (I, 1: *Teatro*, III, 570)

al "parlato" familiare di Creonte:

Cantan inni i garzoni, né in pace al Ciel l'orecchie
lascian col pisipisse le suocere e le vecchie; (II, 2: p. 592)

o agli scherzi dei soldati sui vezzi di Manto e la presunta ingenuità di Tiresia, che prende per sé i saluti rivolti invece alla figlia:

O come passa in fra 'l mirar di molti
la leggiadra donzella,
che dal vedere in lei girarsi i volti,
sempre conosce piú quant'essa è bella!
.....

Forse ch'anche per via fra ciglia e ciglia
tanto barlume accoglie
che può occulto spiar che fa la figlia;
poi nelle patrie soglie
provvido la consiglia
con quello star, con quell'andar ritroso
a piú infiammar le voglie
onde astuta s'acquisti e dote e sposo. (III, 5: pp. 606-07)

Dall'altra il comportamento e le motivazioni dei personaggi sono frugati nelle loro zone piú oscure, come quando Jocasta osserva che se i tebani soffrono per volontà degli dei le conseguenze di chissà quale colpa collettiva, ciò non dovrebbe impedire a lei e ad Edipo di godersi insieme un po' di felicità; o quando la stessa regina ricorda lo strano comportamento del nuovo marito durante la prima notte di nozze, dopo che il giovane aveva riconosciuto nel simulacro di Laio l'uomo da lui ucciso in Focide, e le sue proprie reazioni:

E questo era, o infelice, che con fronte abbattuta
 ti diportasti allora da un uom d'età canuta,
 e ch'io correr sentimmi piú foco a questa faccia
 d'allor che Laio accolsi fanciulla in fra le braccia.
 Era il nostro accostarci qual di chi ruba, e pave,
 e gli atti in sé soavi nulla avean di soave. (I, 2: p. 579)

A esiti di questo tipo, non privi di audacia, mi riferivo poco fa quando parlavo di "realismo psicologico": una dimensione piú "da romanzo" che da teatro, se si vuole, che si ritrova nell'intervento indiretto dell'autore quando fa dire a Edipo, prima da Jocasta, poi da Tiresia, quello che noi spettatori-lettori dobbiamo pensare di lui:

Mentre, o signor, parlando m'apri piú e piú la mente,
 né piú sí reo ti scopro, ma né piú sí innocente (I, 2: p. 583)

e non è forse rea, qual sembra altrui, tua mente;
 ma non quanto a te sembra, tanto è forse innocente.

(V. sc. ult.: p. 634)

Anche nelle tragedie dunque (come mi pare risulti dalle ultime citazioni) si manifesta la tendenza a vedere una mistura di male e di bene là dove un osservatore manicheo non vedrebbe che l'uno o l'altro; e a tale tendenza si può ricollegare il gusto del Martello per certi testi che sembrano come sospesi fra commedia seria e tragedia, quali *l'Anfitrione* di Plauto o il *Don Sanche* di Corneille.³⁵ In questo senso, anzi, molte delle tragedie di Martello, e delle piú notevoli, come *I Taimingi* o *L'Elena casta*, ammetterebbero l'etichetta di tragicommedia o di commedia eroica, che egli riserva invece a due sole, rispettivamente *La Morte di Nerone* e *Il Davide in Corte*. L'interesse di quest'ultima, in particolare, oltre che nei confronti cui si presta con testi di altri autori (dal Du Ryer — per Saul, se non per David — all'Alfieri), sta nella compiutezza con la quale

sfrutta tutti i toni e gli ingredienti del teatro martelliano: dalle invenzioni "lucianesche" al confine del macabro (l'ombra di Golía che contempla infastidita il proprio teschio pendente dalle mura di Gerusalemme), agli spunti comici o semicomici, come quello di Davide inseguito da un codazzo di canore ammiratrici ("Si sa quel che in Davitte stuol di fanciulle apprezza: / Fingon lodi al valore, ma danle alla bellezza," osserva Saul: II, 1: *Teatro*, II, 174), o impaurito dalle *avances* della cognatina Merobe ("Siedi, non son già spine que' morbidi origlieri, / Che sfuggevole, e in atto piú che di star, di gire, / Qual gru col pié sospeso, temer sembri al mio dire": II, 4: p. 182).

La costante intertestuale va di nuovo ravvisata nella *mediocritas* dei personaggi, anche quando dovrebbero essere del tutto buoni o del tutto cattivi. Cosí Saul, il tiranno che nel corso della *pièce* si rivelerà sempre piú odioso, è capace parlando con Abner di riconoscere la lealtà di Davide, e di veder chiaro in se stesso:

. . . avverti: io non vorrei che traditor paresse,
ma che lo fosse, e il fosse a gli occhi insin di Jesse,
perch'io bisogno allora terrei di men soccorso
dal mio interno livore contro del mio rimorso. (III, 4: *Teatro*, II, 201)

Mentre il casto e timorato Davide non è insensibile alle grazie naturali e al sex appeal di una pastorella,

che in suo farsetto avvolta
di monda agile tela va piú leggiadra e sciolta,
tal, che il lineamento del torsicciuol, de' fianchi
traspar nulla alterato dai tesi lini e bianchi. (III, 2: p. 194)

In Davide (che non per nulla è poeta) l'opposizione Corte-selva, vita principesca-vita pastorale è presentata in termini prettamente arcadici. Ma ecco immediatamente, a ridimensionare e demistificare i facili sogni idillici del marito, l'interessato buon senso di Micol, che non è affatto disposta, per seguire lui esule nei boschi, a rinunciare alle comodità godute fin dalla nascita:

Fingimi un po', consorte, di questi manti in vece
rafazzonata in gonne del color della pece,
colle man careggiarti fresche dell'aver munte
le mandre, e de' conditi cibi ancor lorde e unte;
e sospirarti in viso, come la tua Micolle,
ma in sospiri olezzanti sol d'agli e di cipolle; (III, 1: p. 192)

né migliori dei giorni sarebbero per lei le notti, accanto a uno sposo abbrutito dalle fatiche:

. . . né a povertate, né al soffrir carmi avvezza
 mi vedrò disadorna mancar la mia bellezza,
 onde ognor men piacendo a chi suol colta amarmi,
 piú sempre a lui posposta vedrommi a que' suoi carmi;
 e coi membri dal nuovo suo faticar dirotti
 meno a me saporose dormir vorrà le notti,
 poich'altro è l'agitarsi dietro le belve in caccia,
 altro è il seder cantando coll'arpa in fra le braccia. (IV, 4: p. 220)

I personaggi del Martello "si vedono" e si accettano come sono, senza farsi illusioni su se stessi. La loro maggior risorsa sta appunto nella lucidità con cui assumono le proprie debolezze: in questo senso il conflitto fra Davide e Micol è una metafora teatrale della disposizione martelliana a prendere sempre in considerazione i possibili eccessi (di un personaggio, buono o cattivo; di una poetica, castigata o ridondante), senza che essi lo scoraggino dal cercarne le ragioni, dall'apprezzare i meriti di quel personaggio, di quella poetica.

Se il teatro come spettacolo era, per cosí dire, sfuggito alla letteratura, Martello pensò di ricuperarne almeno un pezzetto, offrendo sulle scene quello che né i comici dell'Arte né i virtuosi dell'opera in musica potevano dare: una ragionevole analisi da molteplici punti di vista e, come avrebbe detto Ennio Flaiano, "sul piano corretto dell'alta conversazione," di varie situazioni e di vari caratteri: quasi un surrogato di quel romanzo che in Italia restava tabù per i letterati che si rispettino.

Tuttavia sarebbe errato concludere che le tragedie del Martello erano destinate solo alla lettura, e non alla rappresentazione. Piuttosto (come la pratica teatrale di questi ultimi decenni sembra suggerire a proposito di Manzoni, *contro* lo stesso autore) si potrebbe dire che il suo teatro era la sceneggiatura, spesso efficace, di testi concepiti a partire da un codice letterario: sia, come si è visto, nel genere serio sia in quello comico, dove la complicità scherzosa coi destinatari, l'allusione a opere e ruoli consacrati, potrà essere di per sé fonte di divertimento.

Senza voler istituire assurdi confronti qualitativi, o proporre non meno strampalate derivazioni, ma come illustrazione di un possibile futuro per il "teatro parallelo" intuito da Martello, si pensi a certe linee ipotetiche e divergenti: dalla sua *Alceste* all'*Ermengarda* di Manzoni, dalle sue commedie aristofanesche alla *Finestrina* di Alfieri, dalla sua *Elena casta* allo scintillante libretto di

Meilhac e Halévy per la *Belle Hélène* di Offenbach. Del resto, che il bolognese possedesse fra tanti altri doni una vocazione di futurologo è ben evidente nel suo straordinario trattato fantascientifico *Del volo*.

* * *

Venendo al lavoro eddotico di Hannibal Noce, alcune delle critiche che gli si potrebbero rivolgere preliminarmente e in astratto non sono veramente giustificate. Come nel volume del 1963 *Scritti critici e satirici* poteva spiacere la mancata inclusione dell'interessante e breve autobiografia,³⁶ così nelle Appendici ai tre del *Teatro* si può rimpiangere l'assenza di qualche pezzo minore di un certo rilievo drammaturgico, come l'*Apologia* premessa alla Parte prima del *Seguito del teatro italiano* . . . (cioè al vol. IV delle *Opere*: 1723), o la *Lettera al Conti* già ricordata. Il curatore si è inoltre limitato, per ogni opera inclusa nella sua edizione, a fornire con molta cura la tradizione testuale e la fortuna teatrale, rinunciando invece a darne un commento storico-esegetico, che sarebbe stato particolarmente utile nel caso delle dediche e dei proemi, in cui Martello cita e discute altri autori. La rete di letture, citazioni magari a memoria, rimandi eruditi è così fitta nella cultura settecentesca, che ogni nuova edizione di opere di quel secolo diventa un'occasione di chiose, verifiche, repertori; in altri volumi della grande collana laterziana tale occasione era stata sfruttata meglio, per esempio nei *Saggi* di Algarotti curati da Giovanni Da Pozzo nel 1963. Ma, ripeto, queste osservazioni riguardano più la direzione della collana, la maggiore o minore coerenza di criteri cui essa si informa, che non la responsabilità dei singoli curatori.

Diverso è il discorso da fare sul testo. Primo merito del Noce è quello di aver rintracciato e pubblicato (per la prima volta insieme in un'edizione di opere del Martello) secondo le stampe originali varie sue composizioni teatrali minori, scritte e rappresentate per lo più negli ultimi anni del Seicento: le "favole per musica" *Il Perseo*, *La Tisbe*, *Apollo Geloso*, *Gli Amici*; l'oratorio *S. Caterina Vigri*, la pastorale *La Ninfa costante*, la favola piscatoria *Il Reno pensile*.

Per le opere teatrali già raccolte nelle maggiori edizioni settecentesche del Martello, il logico criterio seguito dall'editore è stato, quando si trattava di scegliere fra varie stampe, di privilegiare l'ultima corretta dall'autore (che sarà nella maggior parte dei casi quella romana del 1715 o quella bolognese del 1723),³⁷ dando eventualmente in nota le varianti dell'edizione principe (quella romana del 1709), o di qualche stampa isolata (come quella veronese

della *Rachele*, 1719). Così per le prime dieci tragedie (*La Perselide*, *Il Procolo*, *L'Ifigenia in Tauris*, *La Rachele*, *L'Alceste*, *Il M. Tullio Cicerone*, *L'Edipo Coloneo*, *Il Sisara*, *Il Quinto Fabio*, *I Taimingi*) Noce segue l'edizione romana del 1715, che fu poi riprodotta senza mutamenti dal Dalla Volpe in quella bolognese del 1735. Dalla stessa edizione romana è preso il testo della favola marittima *L'Adria*, del dramma sacro *Il Gesù Perduto*, della tragicommedia *La Morte di Nerone*.

Per le cinque tragedie non incluse nell'edizione romana del 1715 (*Il Catone*, *L'Elena Casta*, *Il Perseo in Samotracia*, *La Morte*, *L'Edipo Tiranno*) Noce riproduce il testo del *Seguito del teatro italiano* di P. J. Martello, Parte prima e Parte seconda, cioè dei volumi IV e V delle *Opere*. Da questi stessi volumi IV e V dell'edizione bolognese è preso il testo delle commedie e dei drammi satirici (*Che bei pazzi*, *A re malvagio . . . Lo Starnuto di Ercole*, *Il Piato dell'H*, *La Rima vendicata*), del ditirambo *L'Arianna*, della commedia eroica *Il Davide in Corte*.

Per *Il Femia sentenziato* infine Noce è ricorso, come già Prospero Viani nel 1869, all'esemplare dell'edizione principe (Cagliari, Fr. Anselmo: ma Milano, Stamperia Palatina, 1724) postillato dallo stesso Martello e conservato alla Biblioteca Universitaria di Bologna.

Con due eccezioni (la lettera *Della ritirata del Femia* di cui dirò appresso, e il *Muzio Scevola* tradotto dal francese del Du Ryer, riprodotto secondo un manoscritto dell'Universitaria di Bologna piuttosto che dall'unica stampa) tutti i testi pubblicati dal Noce erano reperibili solo in attendibili edizioni dell'ultimo Seicento o del Settecento: e questo limitava e insieme semplificava il compito del curatore. Tanto più stupisce l'abbondanza di errori — difficile dire, spesso, se di stampa (cioè imputabili al correttore di bozze) o di trascrizione (e quindi dovuti all'editore).

A titolo indicativo, ho collazionato con l'originale le opere seguenti: *Che bei pazzi* (ultimi due atti), *A Re malvagio consiglier peggiore*, *Lo Starnuto di Ercole*, *Il Femia sentenziato*,³⁸ *Il Piato dell'H*, *La Rima vendicata*, *Il Davide in Corte*, *L'Edipo Tiranno*, che rappresentano, come numero di pagine, il 20% di tutta l'edizione in tre volumi; e do qui di seguito gli errori rilevati, facendo seguire la lezione del Noce da quella corretta.

Vol. I: p. 305, verso 554: *cerbero* per *cerebro*; p. 306, v. 594: è per *e*; p. 339, riga 13: *ron sare* per *ron fare*; p. 378, r. 13: *trovanno* per *trovammo*, r. 29: *alge briaco* per *algebraico*; p. 411, v. 145: *e poco* per *è poco*; p. 414, v. 416: *saltellavi* [così anche nell'originale, ma chiaramente] per *saltellava*; p. 417, v. 141: *mari* per *nari*; p. 521, r. 11: *ri fuggono*. *I vizziosi* per *rifuggono*, *i vizziosi*; p. 529, v. 7: *ti* per *di*, v.

17: *sceuri* [anche nell'orig., ma chiaramente] per *scevri*; p. 534. v. 159: *apposta* per *opposta*; p. 539, v. 313: *quanto* per *quando*; p. 541, v. 366: *Alighiero* per *Alighierio* (in rima!); p. 559, v. 76: *direi la* [orig. *di-reile*] per *direila*; p. 563, v. 201: *dissimile* per *dissimule*, v. 209: *rincunciar* per *rinunciar*; p. 568, v. 383: *se* per *sé*; p. 574, vv. 81-84: il punto fermo alla fine del v. 82 e la virgola alla fine del v. 84 vanno scambiati di posto; p. 584, v. 438: *tural* per *turan*; p. 606, v. 432: *chiusa* per *schiusa*; p. 617, v. 307: *se si* per *se mi*; p. 618, v. 348: *a noi giova* per *a noi non giova*; p. 622, v. 469: *È fama* per *E fama*; p. 629, v. 109: *se non e . . . cosa e per se non è . . . cosa è*; p. 637, v. 6: *vorrei, se per vorrei, che se*; p. 638, v. 31: *è per e*; p. 639, punto e virgola invece di virgola alla fine del v. 86; p. 643, v. 203: *sé stessa* per *sé tessa* (voce del v. "tessere"); p. 647, v. 102: *gradia o guerra* per *gradia che, o guerra*, v. 109: punto e virgola invece di punto alla fine del v.

Vol. II: p. 168, v. 135: *dir* per *di*; p. 176, v. 77: *dilettando* per *dilatando*; p. 178, v. 130: *prendi ancora* per *prendi tu ancora*; p. 186, v. 389: *a un brun* per *a brun*, v. 403: *sorditi* per *sordidi*; p. 187, v. 422: *incensati* per *incènsasi*; p. 189, v. 1: *lagrimante* per *lagrimate*; p. 191, v. 72: *sorgean* per *sorgea*; p. 198, v. 291: *questa reggia* per *questa sua reggia*; p. 203, v. 464: *corrier* per *corsier*; p. 204, v. 494: *e del grano* per *e il grano*; p. 210, v. 106: *interpreti* per *interpetri*; p. 215, v. 274: *di* per *sí*; p. 222, v. 494: *è soffrir* per *è a soffrir*, v. 498: *e a te per e da te*; p. 227, v. 105: *è per e*; p. 230, v. 200: *la segua* per *lo segua*; p. 232, v. 270: *nemica* per *nemico*; p. 233, v. 313: *torose membra* per *torose tue membra*; p. 234, v. 337: *son grato* per *so grato*; p. 238, v. 476: *proveggio* per *preveggio*; p. 239, v. 498: *a'[anche nell'originale, ma chiaramente]* per *a*, v. 517: *te per ti*.

Vol III: p. 570, v. 35: *dell'altra* per *dall'altra*; p. 573, v. 150: *l'intenderne* per *d'intenderne*; p. 575, v. 217: *mail* per *mai*; p. 576, v. 257: *e* per *è*; p. 581, v. 439: *ha* per *hai*; p. 587, v. 48: *sin fan* per *si fan*; p. 589, v. 107: *balià* per *balia*; p. 594, v. 267: *defonto.* per *defonto.*; p. 597, v. 362: *Dire* per *Dive*; p. 603, v. 110: *Corinto* per *Corintio*; p. 605, v. 176: *lei sempre* per *lei per sempre*; p. 606, v. 221: *solti* per *folti*; p. 610, v. 26: *malatti* per *mal atti*; p. 616, v. 227: *ché* per *che*; p. 619, v. 323: *e per è*; p. 621, v. 380: *fu* per *fur*; p. 626, v. 64: *più orrendo* per *più d'orrendo*; p. 628, v. 139: *avviene* per *avvien*; p. 629, v. 185: *rificandosi per rificandosi*.

Piú di 70 errori (e la loro banalità e distribuzione regolare) in un numero di pagine — 433 — che come dicevo rappresenta il 20% di quelle complessive — circa 2130 — inducono a ipotizzare nei tre volumi qualche centinaio di errori: una cifra che mi sembra molto

difficile giustificare o scusare in una edizione del prestigio (e del prezzo) di questa laterziana.³⁹

Il problema che si poneva per la pubblicazione della lettera apologetica sul *Femia* era ancora differente. Già il Viani, nella sua edizione del 1869 (che è l'unica a stampa completa prima di questa) si era servito "de' codicetti conservati nelle biblioteche della R. Università di Bologna, dell'Archiginnasio, e dei Principi Herculani,"⁴⁰ ma senza spiegare i criteri di scelta fra lezioni diverse nei vari manoscritti. Il Noce dichiara di averne consultati nove: 4 dell'Università di Bologna, 3 della Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, e due rispettivamente della Comunale di Verona e della Nazionale di Firenze, anche se poi nell'apparato di varianti non tiene conto (per ragioni che possono essere eccellenti, ma non sono spiegate) di due dei mss. dell'Archiginnasio. "Nello stabilire il presente testo" — scrive il Noce — "pur tenendo nella dovuta considerazione l'edizione Viani, abbiamo introdotto lezioni diverse legittimate dalla maggioranza dei manoscritti collazionati con questa."⁴¹ Ora, a me sembra che, avendo lavorato il Viani con gli stessi codici usati dal Noce (anzi qualcuno in meno, come il veronese e il fiorentino), per stabilire in quale considerazione si dovesse tenere la sua edizione era necessario ricostruire e discutere i suoi criteri ecdotici: se poi questi fossero risultati vaghi o inconsistenti, la stampa del 1869 andava rimossa dalla posizione privilegiata che invece il Noce sembra assegnarle nel momento stesso in cui se ne discosta (".... manoscritti collazionati *con questa*"). Ma per criticare in modo costruttivo l'edizione di Viani, e opporre alle lezioni da lui scelte altre migliori, bisognava prima stabilire, se non proprio uno stemma, almeno un raggruppamento gerarchico di attendibilità fra i vari testimoni (9 o 7 che siano): e francamente il criterio della mera "maggioranza" seguito dal Noce mi pare di per sé più sicuro nell'ambito della democrazia parlamentare che in quello della filologia testuale.

Se l'impostazione del problema lascia perplessi, è ovvio che le sue conseguenze testuali si potrebbero valutare solo attraverso un confronto coi mss. bolognesi. Anche senza ricorrere a tale confronto, si deve constatare a malincuore che *Della Ritirata del Femia* è pubblicata con la stessa sciatteria già rilevata nei componimenti teatrali. Ecco alcune sviste: Vol. I, p. 681, v. 3 della citazione dal Guarini: *Piangerò per Piangerò*; p. 694, r. 27: *preparasi per preparisi*; p. 695, r. 8: *pro per pro'*; p. 696, r. 28: *renduto, per renduto.*; p. 697, r. 32: *volevano per volevamo*; p. 698, r. 32: *persaudergli per persuadergli*; p. 699, r. 2 della citaz. da Diogene Laerzio: *salvò per salvo*; p. 700, prima r.: *Non che per No che*.

Per chiudere il discorso sulla *Ritirata del Femia* su una nota un po' meno pedantesca, vien fatto di chiedersi chi fossero i "tre amici" ai quali essa è destinata, e a quale dei tre in particolare si rivolga il Martello ("A tre amici in Italia io voglio rendere conto della mia ritirata del *Femia*, e voi ne siete uno").⁴² Il fatto che un esperto di cose martelliane come Noce non abbia azzardato alcuna ipotesi dovrebbe indurre alla prudenza. Si potrebbe comunque arrischiare una congettura sulla base di una lettera del 16 febbraio 1724 del Gherardi al Muratori, in cui si legge tra l'altro: "Attenderò la lettera scritta dal sig. Martelli al nostro buon filosofo sig. Grassetti," e nel P.S.: "Accuso l'altra sua lettera de' 3 del corrente, con la quale ho letta la scritta del sig. Martelli al nostro sig. Grassetti. E poiché l'autor suddetto non si è saputo dispensare da dar certe pennellate che han del satirico, non è comunicabile essa a tutti, e per conseguenza da leggersi con gran riserva. Nella dotta conversazione a cui soglio tutte le sere che posso trasferirmi, ivi la mostrai, e gli amici del sig. Muratori n'ebbero piacere nell'udirla, rimanendo loro solamente il desiderio che la penna dello scrittore non avesse toccato individualmente e con ispecificazione certe particolari persone che, a dí nostri, per poco che sentansi punte, rivolgansi a mordere senza discrezione."⁴³ I "tre amici" potrebbero essere dunque Muratori, Gherardi e Grassetti, e quest'ultimo il destinatario della *Ritirata*. Il nome dell'abate Giannantonio Grassetti torna spesso nelle lettere di Martello a Muratori, fra le altre una dell'ottobre del 1725.⁴⁴

Le mende che per dovere di recensore ho dovuto sottolineare nell'edizione del *Teatro* di Martello curata dal Noce non tolgoni ai tre volumi il merito di rendere accessibile un corpus di opere drammatiche di cui solo da poco si è cominciato a capire l'interesse, col corredo delle splendide antiporte riprodotte dall'edizione bolognese, e con un largo, sicuro inquadramento storico sulla genesi, le stampe, le rappresentazioni di ogni testo. Per le ragioni che ho detto, tuttavia, i recenti volumi laterziani non valgono veramente a sostituire la grande edizione settecentesca appena ricordata, che resta indispensabile.

Brown University

NOTE

1 Cfr. *Il Femia sentenziato* di Pierjacopo Martello con *Postille e lettera apologetica inedite e la vita scritta da lui stesso*: "Scelta di curiosità letterarie inedite o rare," disp. 100 (Bologna: Romagnoli, 1869), p. xv.

- 2 A. Saviotti, "L'imitazione francese nel teatro tragico di P. J. Martello," estr. dalla *Battaglia Bizantina* (Bologna, 1887); per tutti gli altri cfr. Simonetta Ingegno Guidi, "Per la storia del teatro francese in Italia: L. A. Muratori, G. G. Orsi e P. J. Martello," *La Rassegna della letteratura italiana*, a. 78 S. VII (1974), 64-94: la nota 1 a p. 64. Per i contributi più recenti sugli stessi argomenti si vedano l'ottima bibliografia ragionata di Guido Nicastro, in *Metastasio e il teatro del primo Settecento: "LIL"* 33 (Bari: Laterza, 1973), pp. 55 sgg., e la voce *Martello* di Gilberto Pizzamiglio nel *Dizionario critico della letteratura italiana* (Torino: UTET, 1974), II, 542-45.
- 3 Per esempio nella scheda di Walter Binni in *La Rassegna della l. ital.*, a. 67 S. VII (1963), 360, e nella recensione di Antonio Franceschetti in *Lettere italiane*, XVI (1964), 221-23.
- 4 Cfr. Domenico Gnoli, *Studi letterari* (Bologna: Zanichelli, 1883), pp. 285 sgg. e spec. 332 sgg.; Carducci, "Storia del Giorno" ne *Il Parini maggiore* (Bologna: Zanichelli, 1907), pp. 153-65; Giuseppe Toffanin, *L'Arcadia* (Bologna: Zanichelli, 1946), pp. 125-43, poi ripubbl. in *Storia dell'Umanesimo* (*ibid.*, 1964), IV.
- 5 Croce, "I versi di T. Zanni e le prose di P. J. Martello," in *La Letteratura italiana del Settecento* (Bari: Laterza, 1949), pp. 76-92; Mario Fubini, "Arcadia e Illuminismo" (del 1949), in *Dal Muratori al Baretti* (Bari: Laterza, 1954), pp. 307-10.
- 6 Franco Croce, "P. J. Martello," *La Rassegna della l. ital.*, a. 57 S. VII (1953), 137-47; Giacinto Spagnolletti, "E' il fanciul che qui ha chiuse le pupille . . . (Sul Canzoniere del Martello)," *Paragone*, n. 34 (ott. 1952), 14-23.
- 7 Walter Binni, "P. J. Martello . . .," in *L'Arcadia e il Metastasio* (Firenze: La Nuova Italia, 1963), pp. 152-68.
- 8 A. Franceschetti, "L'Arcadia di Roma e di Bologna nel pensiero di Benedetto Croce," in *Atti del VII Convegno dell'Assoc. Intern. per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana* (Bari), pp. 249-67.
- 9 A. Dolfi, "Cultura e ideologia nella poetica di P. J. Martello," *Studi Urbinati*, 47 (1973), 382-432.
- 10 "Per la storia del teatro francese . . .": cfr. nota 2 qui sopra.
- 11 G. Distaso, "Fra Barocco e Arcadia: poesia ed esperienza critica di P. J. Martello," *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Cl. di Lettere e Filosofia, S. III, vol VI (1976), 505-27.
- 12 *Lettere di P. J. Martello a L. A. Muratori: "Centro di Studi Muratoriani. Correspondenti di L. A. Muratori, N. 1,"* a cura di Hannibal S. Noce (Modena: Aedes Muratoriana, 1955).
- 13 Cfr. atto IV, sc. 5, Mirtilo: "Tre sdruciolli per verso? In ver che supera / Le tue terzine, o Serafin dell'Aquila": *Teatro*, I, 305.
- 14 A. II, sc. 1: *ibid.*, p. 557.
- 15 Il "satirico e vanamente mordace" Boileau è ricordato nel *Vero Parigino italiano* (*Scritti critici e satirici*, p. 382), e con più simpatia nella Dedica del *Piato dell'H* al conte Isolani, a proposito della satira che sa mordere discretamente: "Monsieur Boyeleau ne ha dato un perfetto esempio nel suo idioma, perseguitando colle sue innocenti e pungentissime satire la falsa letteratura, di modo che i medesimi, in derisione de' quali egli ha scritto, han potuto leggerle senza disdegno" (*Teatro*, I, 525).
- 16 Il Fubini (*Dal Muratori al Baretti*, pp. 178-79) osserva che *Sur les poëmes des anciens* di Saint-Evremond era certamente noto al Muratori, e probabilmente al Boccelli. Martello ricorda il francese ripetutamente e con rispetto nel trattato *Della tragedia antica e moderna* (pubbl. da Antonio Conti nel 1714): *Scritti critici*, pp. 273, 299, 303.
- 17 *Oeuvres meslées* (Paris: Compagnie des Libraires, 1692-97), III, pp. 76 e 72.
- 18 Sermoni della poetica, Proemio: *Scritti critici*, p. 4.
- 19 Cfr. Bembo, *Prose e rime* a cura di Carlo Dionisotti (Torino: UTET, 1960), p. 178.
- 20 *Scritti critici*, p. 73.
- 21 *Della tragedia . . .*, V: *Scritti critici*, p. 275.

22 Dedica di *Che bei pazzi* a G. B. Recanati: *Teatro*, I, 235-36. L'importanza di questa pagina era stata rilevata dal Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte* (Bari: Laterza, 1933), pp. 508-09, e dal Binni, *L'Arcadia e il Metastasio* cit., p. 152.

23 Del Riccoboni si veda in particolare *De la réformation du théâtre* (1743, poi Paris: Debure & Lebreton, 1767), e su questa Salvatore Cappelletti. "Dalla commedia dell'Arte alla commedia borghese: Luigi Riccoboni e la sua riforma del teatro," *Forum Italicum*, 14 (1980), 175-94: 177.

24 Cfr. i vari scritti del Riccoboni sull'argomento: *Dell'arte rappresentativa* (London: Riva, 1728); le *Pensées sur la déclamation* che accompagnano le *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe* (Paris: Guérin, 1738), e l'inedito *Discorso della commedia all'improvviso* pubbl. da Irene Mamcarz con alcuni scenari (Milano: Il Polifilo, 1973). Del Martello si veda *Della tragedia*, Sessione sesta: *Scritti critici*, pp. 303-16. Per trovare un'analogia consapevolezza, da parte di rappresentanti della letteratura "alta" della natura spettacolare e, si direbbe oggi, "performativa" del teatro, bisogna ancora una volta cercarla fuori d'Italia, per esempio in Richard Steele: "it must be remembered a play is to be seen, and is made to be represented with the advantage of action, nor can appear but with half the spirit without it" (Prefazione di *The Conscious Lovers*: 1722). Ma a Londra c'erano degli spettatori teatralmente educati, e ben due "teatri stabili."

25 Cfr. *Il Femia sentenziato*, ed. Viani cit., p. 20.

26 *Teatro*, I, 664-65; cfr. anche il Proemio dell'*Arianna*: *Teatro*, II, 89.

27 *Il Cesare*, tragedia del sig. ab. Antonio Conti, nobile veneto, *Con alcune cose concernenti l'opera medesima* (Faenza: Archi, 1726); la Lettera del Martello è alle pp. 35-41: cfr. 38-39.

28 *Lettere a L. A. Muratori*, ed. cit., p. 49.

29 *Del verso tragico*: *Scritti critici*, p. 179.

30 *Della tragedia*: *Scritti critici*, p. 256. In queste stesse pagine Martello insiste sul "patto teatrale" fra attori e spettatori, cioè, come diremmo oggi, sulla convenuta *suspension of disbelief* da parte di questi ultimi, in termini che anticipano acutamente gli argomenti addotti più tardi da Johnson, Baretti e Manzoni contro le unità di tempo e di luogo nella tragedia.

31 *Della tragedia*: *Scritti critici*, p. 301.

32 *Lettere a L. A. Muratori*, p. 48.

33 *Della tragedia*: *Scritti critici*, p. 306.

34 Dedica dell'*Edipo* alla marchesa Bentivoglio Albergati: *Teatro*, III, 560.

35 Per la "locuzione candida, semplice e popolare" dell'*Anfitrione* cfr. *Del verso tragico*: *Scritti critici*, p. 180; e anche il Proemio di *La Morte di Nerone*: *Teatro*, II, 243-44. Per la "tragedia a lieto fine" di Corneille, la Dedica alla Maratti Zappi del *Davide in Corte*: *Teatro*, II, 155.

36 Scritta come quella del Vico in risposta alla famosa *Proposta ai Letterati d'Italia* di Giovannartico di Porcia, e pubblicata poi dal Calogierà nella *Raccolta di opuscoli scientifici e filosofici*, t. II, 1729, quindi dal Viani nell'ed. cit. del *Femia*.

37 Per una chiara idea della successione cronologica e del contenuto delle varie edizioni — le due romane del *Teatro* pubblicate nel 1709 da Fr. Gonzaga; il *Teatro italiano* del 1715 presso lo stesso libraio, in due volumi; le *Opere* edite a Bologna fra il 1723 e il 1735 da Lelio Dalla Volpe in sette — si veda la Nota bibliografica del Noce agli *Scritti critici*, spec. pp. 502-07.

38 Per il *Femia*, in mancanza della copia dell'Universitaria di Bologna con postille autografe, ho usato l'ed. del Viani e quella aggiunta al II vol. della *Raccolta di Tragedie scritte nel secolo XVIII* (Milano: Soc. tipogr. dei Classici Italiani, 1825), pp. 331-97.

39 Anche nelle Note in fondo ai voll. si riscontra la stessa negligenza che vizia l'edizione dei testi. Si veda per es. Vol. I: p. 764, riga 4: *e* per *è*; p. 770, r. 10 della lettera citata: *mi* per *vi*; p. 776, r. 13: 000-000 per 673-75; p. 779, r. 10: 679 per 678, r. 19: 680 per 681. Vol. III: p. 772, ultima riga: ", p. 641 per vol. III, p. 641.

40 *Il Femia*, ed. Viani, p. xi.

41 *Teatro*, I, 777.

42 Ibid., p. 667.

43 Ediz. Nazionale del *Carteggio di L. A. Muratori*, Vol 20: *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, a cura di Guido Pugliese (Firenze: Olschki, 1982), pp. 40-41. È vero che da vari elementi nella *Ritirata* si capisce che vario tempo deve essere già trascorso dalla stampa del *Fenia*: ma è possibile che, come la città e lo stampatore, anche l'anno di questa sia falso, e che il libretto vada antidataato al 1723. È vero altresí che vi si parla del *Giulio Cesare* del Conti, e della lettera a lui diretta dal Martello, come di scritti di imminente pubblicazione (uscirono nel 1726: cfr. qui sopra, nota 27); questo potrebbe essere un ostacolo piú serio alla mia congettura.

44 Cfr. *Lettere a L. A. Muratori*, ed. cit., p. 68.

The Infernal Present: Auden's Use of *Inferno* III in "The Chimeras"

James F.G. Weldon

Auden first published "The Chimeras" in *TLS* on March 9, 1951, and it also appeared later that year in the volume *Nones*. The poem lightly satirizes modern, urban society with its plurality of human objects which Auden calls the "crowd," and warns the reader against self-destructive involvement with the mythological beasts of the title. Critical response has been slight, and one writer labels the poem "inconsequential."¹ A deceptive "ease of surface"² and comic tone, however, mask a complex sociological and metaphysical vision of the contemporary world, a vision intensified by the deliberate and imaginative use of source material. "The Chimeras" recreates the dramatic situation of Canto III of Dante's *Inferno*, and, although the speaker's (and, by extension, the reader's) identity, the scene, and the literary framework itself remain implicit, the final lines, part amplification and part translation, recall Virgil's counsel to his pilgrim charge, so that the poem not only echoes the classic source, but is a modern reworking of it.

Canto III introduces the Gate of Hell with its terrible inscription, through which Dante passes to the vestibule where he beholds for the first time damned souls in torment.³ These are the "trimmers" or "neutrals" — those human spirits and fallen angels who lived "sanza infamia e sanza lodo,"⁴ "without infamy and without praise";⁵ they are non-beings "che mai non fur vivi" (l. 64) — "who never were alive," who existed without moral commitment and who now occupy the vestibule within the Gate but outside the circles of Hell proper.⁶ Their plight awakens in the naive Dante the natural, human inclination to pity their suffering, until Virgil, explaining the justness of their present condition, warns him against this waste of feeling. Poet and guide then move on. "The Chimeras" duplicates this dramatic situation, for the poem's centre lies not with the chimeras and their victims, as some have conjectured,⁷ but with the unfolding situation itself, in which the reader is finally confronted with a moral dilemma

admitting no evasion. The bipartite structure sharpens the focus upon this situation and facilitates the process of revelation; the first six stanzas (ll. 1-18) describe the 'infernal scene' — the "chimerical condition" of spiritual torment, while the final three stanzas (ll. 19-27) shift focus to the reader, the "you," whom the speaker advises to resist damning emotional and spiritual involvement with the unhappy creatures. Auden thus adopts his source's pattern of infernal, potentially piteous scene, followed by guiding counsel, reshaping yet maintaining the original situation.

Allusions, echoes, and quotations link "The Chimeras" to its literary source. The poem's nine stanzas recall the *Inferno* with its numerological symbolism and structure of nine concentric circles, while the verse pattern approximates Dante's *terza rima*.⁸ More importantly, the spiritual condition reflected by the chimeras and their victims corresponds to the spiritual non-being of Canto III.

In the first section,⁹ the unnamed speaker introduces the immediate circumstance; certain "telltale signs"¹⁰ declare that chimeras have feasted on yet another victim. The speaker then depicts both the chimeras and their victims, who, potentially at least, include both speaker and reader (so the collective pronouns suggest). Identities of scene and character are withheld; only the third stanza reveals a personal rather than impersonal speaker, who still assumes no clearly identifiable role. This together with the density of abstractions and the lack of specific location in time or space renders the "chimerical world" as "unreal" ("Chimeras," l. 9) as the fabulous creatures themselves, a world of illusion and fantasy.

Part lion, part goat, and part dragon, the chimeras are hybrid things, "being neither this nor that" ("Chimeras," l. 7). Throughout his works, Auden never offers a detailed description of the chimeras, nor does he isolate their component parts; the relation and significance of the parts to the whole are purely numerical, and the chimeras, therefore, symbolize Auden's concept of the "crowd," which he defines as follows: "A crowd is composed of $n > 1$ members whose only relation is arithmetical; they can only be counted . . . its existence is chimerical."¹¹ Chimeras inhabit a chimerical world, which is not only one of illusion where the unreal masks itself as the real, but a world which is fundamentally infernal: "In the chimerical case of a society embodying a crowd, there would be a state of total unfreedom and disorder; the traditional term for this chimerical state is Hell."¹² The presence of chimeras, then, immediately signifies the locality of Hell, an association made explicit in *Memorial for the City*, where the "pallid affected

heroes" carry their "hectic quest for the prelapsarian man" beyond the limits of the Glittering City: "Guided by hated parental shades, / They invaded the hell of her natural self. / Chimeras mauled them. . . ."¹³ The mythological, illusive world becomes the infernal world, and it is to such a setting that the speaker introduces us in "The Chimeras."

The victims and the chimeras are specifically the non-beings of Canto III, whose natures Auden modifies to suit the twentieth century; their characteristics include negations of being and consciousness delivered with anaphoric stress:

Absence of heart — as in public buildings,
 Absence of mind — as in public speeches,
 Absence of worth — as in goods intended for the public, . . .

Indescribable — being neither this nor that,
 Uncountable — being any number,
 Unreal — being anything but what they are, . . .

("Chimeras," ll. 1-3, 7-9)

Auden here refers to a particular kind of crowd called the "public,"¹⁴ (as the repetitions above suggest), which differs from other kinds in that it possesses no external features; the victims become parts of a monstrous, self-destructive whole, for the description of which Auden cites Kierkegaard:

. . . no single person who belongs to the public makes a real commitment; for some hours of the day, perhaps, he belongs to the public — at moments when he is nothing else, since when he really is what he is, he does not form part of the public. Made up of individuals at the moments when they are nothing, a public is a kind of gigantic something, an abstract and deserted void which is everything and nothing.¹⁵

Auden's concept of the public combines ideas from modern sociology and existentialism; membership in the social group automatically follows negation of self, or, in other terms, the wilful surrender of individual consciousness, and Auden makes it absolutely clear that such acquiescence of mind constitutes a *voluntary abuse of freedom*:

Today a man has only two choices; he can be consciously passive or consciously active. He can accept deliberately or reject deliberately, but he must decide. . . . To be unconscious is to be neither an individual nor a person, but a mathematical integer in something called the Public which has no real existence.¹⁶

As Kierkegaard claims and Auden frequently reasserts, the public lacks consciousness and being, and is in the existential sense "unreal."¹⁷ The public also lacks concrete expression, differing from the crowd proper and its extension, the mob, and in this sense, too, it is "unreal," because it has no visible appearance or substance.¹⁸ At the same time, the public mirrors a social reality; it is all *too* real, for both the concept and the thing itself are peculiar to the modern world, and were, Auden claims, unknown to the ancient world:

The growth in size of societies and the development of mass media of communication have created a social phenomenon which was unknown to the ancient world, that peculiar kind of crowd which Kierkegaard calls The Public. . . .¹⁹

The non-being of the chimeras and their victims is, like the world they inhabit, paradoxically both real and unreal, and the confused potential victim (the reader), knowing these non-beings to be "unreal — being anything but what they are" ("Chimeras," l. 9), nevertheless endangers his own existence should he attempt "to prove they cannot be" ("Chimeras," l. 12).²⁰

Auden's sociological and philosophical colouring of the chimerical world serves not only to clarify but to substantiate that world by linking it solidly to the historical world of contemporary experience, which, in turn, ironically reproduces Dante's *Inferno*; suggestive of the matter and the method of the *Commedia*, the vision of experience becomes a vision of hell.²¹ If the presence of chimeras signifies hell in Auden's framework, so does the chimerical condition of unconsciousness, non-being, and lack of identity, all of which equally describe the public. In *New Year Letter*, Auden writes: "Hell is the being of the lie / That we become if we deny / The laws of consciousness,"²² and the devil, in "Song of the Devil," chants to the non-beings who comprise the damned:

"So let each while you may think you're more O.K.,
More yourself than anyone else,
Till you find that you're hooked, your goose is cooked,
And you're only a cypher of Hell's.
Believe while you can that I'm proud of you,
Enjoy your dream:
I'm so bored with the whole fucking crowd of you
I could scream!"²³

The devil describes Hell in the familiar terms of crowds, faceless cyphers, and non-being — a state poignantly expressed by the

devil's own boredom with his banal, egocentric followers. Dante's spirits of Canto III similarly lack being and identity. Significantly, Dante sees a "crowd" of damned souls, all of whom never truly lived:

E io, che riguardai, vidi una insegna
 che girando correva tanto ratta,
 che d'ogni posa mi parea indegna;
 e dietro le venia sì lunga tratta
 di gente, ch'io non averei creduto
 che morte tanta n'avesse disfatta.
 . . .

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
 erano ignudi. . . .

I, who looked, beheld a banner all a-strain,
 Which moved, and, as it moved, so quickly spun
 That never a respite it appeared to deign.

And after it I saw so many run,
 I had not believed, they seemed so numberless,
 That Death so great a legion had undone.
 . . .

These paltry, who never were alive, were bare
 As to the body. . . . (ll. 52-57, 64-65)

Unlike Dante's Inferno, Auden's has no historical figures, but his use of language, together with the modern context into which he fits the chimerical world, firmly relates hell to the historical world nevertheless. Because urban, industrialized society is so "aggressively ugly and emphatically banal,"²⁴ manifestations of qualities such as ugliness and banality are not properly abstractions; the phrase "public building," therefore, is "still a concrete description"²⁵ of a modern phenomenon, and the "public buildings" of "The Chimeras" (l. 1) create a sense of historicity. Our historical world again emerges in the clichés Auden uses to indicate the presence of chimeras — trite, popular expressions, such as "tell-tale signs" (l. 4), "ugly customers" (l. 10), and "gobble us up" (l. 18).²⁶ Such banal language reflects the mindless slang of the modern public, and is itself an expression of non-being and chimerical illusion:²⁷

The human person is a unique singular, analogous to all other persons, but identical with none. Banality is an illusion of identity for, when people describe their experiences in clichés, it is impossible to distinguish the experience of one from the experience of another. The cliché user is comic because the illusion of being identical with others is created by his own choice. . . . the banal man thinks of himself as being everybody else, that is to say, nobody in particular.²⁸

Thus in "The Chimeras" the non-beings immediately lose the most important sign of their identity — their names: "of him, poor foolish fellow, / Not a scrap is left, not even his name" (ll. 5-6). This last line echoes Canto III, where Dante, while recognizing several individuals among the "crowd" of neutrals, contemptuously refuses to name them.²⁹ Of them Virgil also says: "Fama di loro il mondo esser non lassa" — "Report of them the world permitteth none" (l. 49).

The poem's second section reveals the dramatic situation, which the first had only intimated through echo and allusion. The final three stanzas essentially translate Virgil's counsel to Dante: "non ragioniam di lor, ma guarda e passa" (l. 51),³⁰ which Binyon renders, "Let us not talk of them. Look and pass on."³¹ The verb "ragionare," however, has several meanings, most of which suggest effort of mind, not the mere uttering of words or choice of subject: "usare la ragione, riflettere, argomentare in base alla logica, pensando o parlando," "trattare, discutere di un argomento," and "giudicare, calcolare."³² Although the translations "to talk over" and "to talk about" are literally correct,³³ the verb frequently implies mental effort, and the immediate context suggests that it does so here. In Canto III, Dante's initial reaction to the scene of tormented neutrals is to feel pity³⁴:

Quivi sospiri, panti e alti guai
risonavan per l'aere sanza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.

Here lamentation, groans, and wailings deep
Reverberated through the starless air,
So that it made me at the beginning weep. (ll. 22-24)

Throughout his journey in Hell, Dante several times confronts this dilemma, where, upon witnessing human spirits afflicted with torment, an inner conflict arises between the feeling that justice is vindicated and a natural feeling of pity.³⁵ When Virgil, having "vindicated" justice by explaining the nature of the spiritual condition so afflicted, speaks to Dante, he not only tries to enlighten him but to set his mind at rest, for Dante has been deeply disturbed by the vortex of cries and lamentations swirling about him. The disturbance, moreover, accompanies the pity Dante naturally feels for these suffering beings, and the verb *ragionare* in this context expresses agitation of mind resulting from Dante's attempt to reconcile justice and pity.³⁶ Virgil, then, in effect says, "Let us not perplex our minds on their account (they are not

worth the effort). Look and pass on.³⁷ Considered in this light, Virgil's counsel discourages both concern and pity for the non-beings of Canto III, and Auden's rendering of line 51 therefore combines translation and interpretation; the material interspersed simply amplifies the immediate context of the *Inferno* to include the chimerical world (I place Auden's translation in italics):

If someone, being chaste, brave, humble,
Get by them safely, he is still in danger,
With pity remembering what once they were,

Of turning back to help them. Don't.
What they were once was what they would not be;
Not liking what they are not is what now they are.

No one can help them; *walk on, keep on walking,*
And do not let your goodness self-deceive you:
It is good that they are but not that they are thus.³⁸

These final lines contain the crux of the poem. Auden's expanded translation directly appeals to Canto III and the framework of the *Commedia*, thereby identifying both characters and setting. The unnamed speaker now emerges as a modern Virgil, and the reader, by implication, becomes a modern Dante journeying through the dolorous regions of the underworld. Moreover, here for the first time the speaker points to the idea of a "journey," in which the traveller is faced with the moral choice of remaining in the infernal world or of "walking on," presumably towards a new Eden. The phrases "turning back" and "walk on, keep on walking" remind us of the larger framework of journey, pilgrimage, and quest, and locate the poem as a momentary stop in our travel through the *Inferno*, where we glimpse at tormented souls whom we now recognize, like Dante, as our historical contemporaries. Canto III acts not as a plausible analogy, but as a positive identity for the world of "The Chimeras."

Like *The Sea and the Mirror*, "The Chimeras" is a dramatic poem which recreates culturally significant literary material³⁹ and which expresses in poetic concentration ideas repeatedly contemplated by Auden during the latter part of his life. He achieves a new kind of dramatic intensity here, for the overtly recognizable features of the informing source are deliberately withheld until the poem's climactic final section, and yet he omits mention of Dante, Virgil, or the *Commedia*. At the same time, he deliberately invites comparison with Canto III by means of echo, allusion, and simi-

larity of theme — the spiritual condition of non-being. The most powerful touch, however, unleashes the full force of comic vision⁴⁰ as source, situation, and language converge to confront the reader with the terrible realization that the familiar world of crowds, public buildings, and popular speech is none other than Hell. "The Chimeras" functions as the Canto III of a modern *Inferno*, and Auden's reluctance to reveal either source or situation perhaps further suggests that a world so lacking identity, a world of indefinite landscapes and unnamed travellers, lies beyond redemption and beyond hope.

Università di Cagliari

NOTES

- 1 Justin Reople, *Auden's Poetry* (London: Methuen, 1969), p. 162.
- 2 G.S. Fraser, "The Cheerful Eschatologist" (a review of *Nones*), *The New Statesman and Nation*, 43 n.s. (March 1, 1952), 249, coins this appropriate phrase to describe Auden's predominant new style in *Nones*.
- 3 Auden was to some extent preoccupied with Dante and with Canto III throughout his poetic career. In "Criticism in a Mass Society," *The Intent of the Critic*, ed. Donald A. Stauffer (Princeton: Princeton Univ. Press, 1941), p. 132, he wrote, "The three greatest influences on my own work have been, I think, Dante, Langland, and Pope." Carlo Izzo, Auden's Italian translator, claims in "The Poetry of W.H. Auden," *Auden: A Collection of Critical Essays, Twentieth Century Views*, ed. Monroe K. Spears (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1964), p. 127, that in an interview in Venice, Auden confessed to a "devotion to Dante, whom he reads and rereads in the original." According to Charles Osborne, *W.H. Auden: The Life of a Poet* (New York & London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979), pp. 228-47, Auden spent the summers of the late forties and fifties on Ischia, a small island off Naples, and acquired a competent familiarity with the Italian language and customs; in "The Essence of Dante," *New York Times*, June 29, 1947, section 7, pp. 4, 23, he again announces his preference for Dante in the original and demonstrates a knowledge of that poet's works in Italian.

His earliest poetry reflects interest in Canto III; the poem "Suppose they met, the inevitable procedure" contains the following passage:

In these, who saw and never rubbed an eye . . .
It was no wonder they were not impressed

By certain curious carvings on the porch,
A generous designation of the fate
Of those shut altogether from salvation.
Down they fell. Sorrow had they after that.

Joseph Warren Beach, *The Making of the Auden Canon* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1957), p. 282, notices the allusion above to the inscription over Dante's Gate, but believes that the poem first appeared in the volume *Poems* (1930), from which it was subsequently dropped in the revised edition of 1933. In *The English Auden: Poems, Essays, and Dramatic Writings, 1927-1939* (New York: Random House, 1977), editor Edward Mendelson includes the poem, numbered "IV," and indicates the date of composition, September, 1927, but

does not refer to the date of publication. However, the poem first appeared in Stephen Spender's edition, *Poems* (1928), from which the lines above were cited, which was hand-printed only in part by Spender, the rest having been finished and bound by Holywell Press in Oxford (see Osborne, *The Life of a Poet*, p. 57). Spender's printing consisted of "about 45 copies" which were circulated among Auden's friends at Oxford. The version appearing in Mendelson's edition of the early poems is one of Auden's revisions, and has, for example, several alterations such as the line "Sorrow they had after that" and the phrase "in the porch."

- 4 Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ed. Natalino Sapegno, Scrittori Italiani, 3 vols., I (1955; rpt. Firenze: "La Nuova Italia," 1964), *Inf.* III, l. 36; all further references will be to the text of this edition. Also consulted was *Dante Alighieri: La Divina Commedia*, ed. Giuseppe Campi, 4 vols. (Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1915), which contains the variants of the various manuscripts.
- 5 Dante, *The Divine Comedy*, Dante: *The Selected Works*, ed. Paolo Milano, trans. Laurence Binyon (1947; rpt. London: Chatto & Windus, 1972), *Inf.* III, l. 36. This text was originally published by Viking Press and titled *The Portable Dante*, which Auden reviewed in "The Essence of Dante"; there he stated, "Lawrence (sic) Binyon's translation . . . seems to me indubitably the best so far" (p. 4). I use this translation throughout.
- 6 References to Canto III and to the spiritual condition there embodied permeate Auden's work before and after composition of "The Chimeras" (see also note 3 above). George W. Bahlke, *The Later Auden: From "New Year Letter" to About the House* (Rutgers Univ. Press, 1970), pp. 114-15, identifies the spiritual condition to which Caliban assigns modern man in *Caliban to the Audience* as essentially that of Canto III; here on the "journey of life," man occupies an infernal landscape, which corresponds to his spiritual malady of non-being, and we are told that "no decision will ever alter the secular stagnation" (*Caliban, The Sea and the Mirror, For the Time Being* [London: Faber & Faber, 1945], p. 51). In *Nones* (London: Faber & Faber, 1952), pp. 43-44, Auden placed "The Chimeras" after *Cattivo Tempo* with its "minor devils" of creative insipidness:

Nibbar, demon
Of ga-ga and bêtise,
Tubervillus, demon
Of gossip and spite. (ll. 8-11)

Later, in the *Collected Shorter Poems, 1927-1957* (1966; rpt. New York: Vintage Books, 1975), "The Chimeras" precedes "Merax & Mullin" with its "one devil in the lexicon / Who waits for those who would unwish themselves" (ll. 1-2) and "Limbo Culture" whose tribesmen lack words in their vocabulary "you could translate by Yes or No, / Nor do its pronouns distinguish between Persons" (ll. 11-12). Apparently deceived by the title, John Fuller, *A Reader's Guide to W.H. Auden* (London: Thames & Hudson, 1970), p. 233, connects "Limbo Culture" with Dante's 'Limbo' of *Inferno* IV, but the moral vacillation of the Limbo population firmly places them among the spirits of Canto III, who could consent neither to rebel with Satan nor to remain loyal to God (ll. 38-39). All four short poems treat an infernal world of non-being analogous to that of Canto III, and their proximity at various phases of publication seems to stem from a common subject and source.

- 7 Thus Fuller, *A Reader's Guide*, p. 232, sees the poem as an allegory in which the chimeras personify "any of those illusions that we have about life which ignore the truth of the individual." Herbert Greenberg, *Quest for the Necessary: W.H. Auden and the Dilemma of Divided Consciousness* (Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1968), pp. 177-78, does not analyze the whole poem, but he, too, isolates the chimeras, ignores the context, and discovers, essentially, an allegory.

8 Auden here uses a kind of accentual or blank verse version of Dante's *terza rima* as the foundation of his stanza form. The "balanced" stanzas (stanzas 1, 3, and 5) seem to have been suggested by verse constructions such as ll. 25-27 of Canto III.

9 The tight organization of this section illustrates its structural integrity. The section consists of three stanza-pairs in each of which a "loose" stanza follows a formally "balanced" one; both together form a single sentence. By contrast, the second section has no "balanced" stanzas.

10 W.H. Auden, "The Chimeras," *Collected Shorter Poems*, l. 4. This version is substantially identical to the text published in *Nones*, and represents Auden's final version.

11 Auden, "The Virgin & the Dynamo," *The Dyer's Hand and Other Essays* (1962; rpt. New York: Vintage Books, 1968), p. 63.

12 Ibid., p. 64. Auden distinguishes the "crowd" from the "society" and the "community." A society loves itself and subordinates the self-love of its members, whereas the members of a community are united by a "common love of something other than themselves" (p. 64); a crowd, on the other hand, "loves neither itself nor anything other than itself" (p. 63). A crowd, then, generates neither collective self-love nor collective selfless-love, and its members, subordinating their self-love to nothing or no one, wallow in indulgent, anarchic self-regard. Like the tormented spirits of Canto III, they choose neither good nor evil, "*ma per sé foro*" — on themselves intent" (l. 39).

13 *Memorial for the City*, *Collected Shorter Poems*, p. 291; interestingly, this poem was published along with "The Chimeras" in the volume *Nones*. Here, too, the vision of a hell inhabited by chimeras alludes to Dante's Inferno and the vacillating spirits of Canto III; we are told that the "pallid affected heroes" changed "their Beatrices often" (p. 291).

14 Greenberg, *Quest for the Necessary*, p. 178 correctly identifies the chimeras as a metaphor for the Kierkegaardian public, but overlooks the relation of the victims to the chimeras and the metaphysical background. To be consumed by a chimera involves the transformation of the victim, who then becomes an unspecified part of the 'whole'; thus the reader risks his own identity "with pity remembering what once they were" ("Chimeras," l. 21), where "they" refers to the monstrous chimeras now changed from what they were — victims, "real" human beings now transformed to non-beings. The victim-chimeras are, therefore, "nothings," that is, faint shadows of their former selves, a condition for which they are entirely responsible: "What they were once was what they would not be; / Not liking what they are not is what they now are" ("Chimeras," ll. 23-24). Passages describing the chimerical condition (monsters and victims) obliquely point to the idea of being through the frequent use of the various forms of the verb "to be."

15 Auden, "The Poet & the City," *The Dyer's Hand*, pp. 81-82.

16 Auden, "Criticism in a Mass Society," p. 134. Although Auden does not develop systematically a philosophy of society, his numerous references to the 'public,' both in prose and poetry, maintain coherence and consistency. He depicts membership in the public, for example, in much the same terms of conscious transgression in "Soren Kierkegaard," *Forewords and Afterwards by W.H. Auden*, ed. Edward Mendelson (New York: Vintage Books, 1974):

The multitude of ordinary men and women . . . cannot lose the sense that they are individuals; they can only try to drown that sense by merging themselves into an abstraction, the crowd, the public ruled by fashion. (pp. 179-80)

17 The chimerical world confuses or identifies "faces" and "masks." Human beings have (or should have) faces, external expressions of 'real' being; faces, therefore, belong to unique individuals, and, Auden asserts, "a real face expresses a responsibility for itself" ("The Virgin & the Dynamo," p. 62). The op-

posite of a face, a mask, expresses the evasion of responsibility and the negation of being. Members of crowds are referred to as "faceless cybers" ("The Virgin & the Dynamo," p. 63) or "the faceless many" ("Nones," *Horae Canonicae, Collected Shorter Poems*, p. 330); "Nones" and "Prime" were published in the volume *Nones*, and were included in the completed sequence *Horae Canonicae*, appearing later in *The Shield of Achilles* (New York: Random House, 1955).

18 In "The Poet & the City," Auden argues (implicitly) that the public actually exists, but not through the concrete. Among members of the public, there is no contact, and unlike the crowd or the mob, the public is not "a visible congregation of a large number of human individuals in a limited physical space" (p. 82). Auden uses the word "crowd" in a specific and in a general sense. The general term "crowd" (for the definition of which see page 4 above) includes the specific term "crowd" (a "visible congregation"), the "mob" (an emotionally inflamed "visible congregation"), and the "public." The public can include several minor 'publics' (hence the plural "chimeras") and can occasionally embody itself in a "visible congregation":

. . . in the crowd, for example, which collects to watch the wrecking gang demolish the old family mansion, fascinated by yet another proof that physical force is the Prince of this world against whom no love of the heart shall prevail. (p. 83)

19 Auden, "The Poet & the City," p. 81.

20 Therefore, Greenberg, *Quest for the Necessary*, oversimplifies the ontological and moral dilemma posed by "The Chimeras"; the public presents a more complicated and serious threat than "a dragon who uses our own strength to destroy us when we make the mistake of believing in its reality" (p. 178 — italics mine). As line 12 indicates, to deny the reality of the chimeras is equally destructive.

21 Northrop Frye admirably discusses the significance of Dante's Canto III for modern poets in *T.S. Eliot, Writers and Critics* (Edinburgh & London: Oliver & Boyd, 1963), pp. 50-54, and he might well have included Auden along with Eliot and Baudelaire. For Auden, the historical world is a fallen world, and he describes it in terms which recall his definition of the infernal chimerical world (see page 6 above):

The historical world is a fallen world, i.e., though it is good that it exists, the way in which it exists is evil, being full of unfreedom and disorder ("The Virgin & the Dynamo . . ." p. 70)

Notice also the correspondence between this passage and the final line of "The Chimeras."

22 Auden, *New Year Letter, Collected Longer Poems*, p. 107.

23 Auden, "Song of the Devil," *City Without Walls and Other Poems* (London: Faber & Faber, 1969), p. 49.

24 Auden, "Postscript: Christianity & Art," *The Dyer's Hand*, p. 460.

25 Auden, "Notes on the Comic," *The Dyer's Hand*, p. 382. (London: Faber & Faber, 1969), p. 49.

26 I maintain Monroe K. Spears' distinction in *The Poetry of W.H. Auden: the Disenchanted Island* (New York: Oxford Univ. Press, 1963), pp. 24, 34-35, between Auden's "popular" and "colloquial" styles. The popular style has the trite, flat language of popular songs, while the colloquial style involves civilized, but colloquial, conversational language. In "The Chimeras," style supports structure, for although the colloquial style permeates the whole poem, the popular style characterizes the first section only, stylistically separating the first six stanzas from the rest.

27 The devil in "Song of the Devil" also equates banal language with the infernal, historical world: "I've tried / To clothe my fiction in up-to-date diction, / The contemporary jargon of Pride."

28 Auden, "Notes on the Comic," p. 379.

29 John D. Sinclair, trans. and ed., *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, 3 vols., I (1939; rpt. New York: Oxford Univ. Press, 1970), pp. 54-55. Dante, while refusing to name any spirits nevertheless clearly recognizes the one "who made the great refusal in cowardice" (I, 60). This is Pope Celestine V, who abnegated the papal throne in favour of Boniface VIII, one of Dante's chief enemies (see Charles S. Singleton, trans. and ed., *Dante Alighieri: The Divine Comedy*, Bollingen Series LXXX, 3 vols., I, Part 2 [Princeton Univ. Press, 1970], pp. 47-52).

30 I am indebted to Mariana Costa and Bruno Conti for ingraining this line in my memory, enabling me to recognize it in Auden's poem.

31 John Aitken Carlyle, trans., *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, eds. C.H. Grandgent and Ernest Wilkins, Modern Library (1932; rpt. New York: Random House, 1950), p. 23, Sinclair (p. 49), and Singleton (I, Part 1, p. 27) similarly translate the verb.

32 *Dizionario Garzanti della Lingua Italiana* (Milano: Garzanti, 1965).

33 See *Dizionario Garzanti: Italiano-Inglese/Inglese-Italiano* (Milano: Garzanti, 1968), *Grande Dizionario: Inglese-Italiano/Italiano-Inglese*, ed. Mario Hazon (1961; rpt. Milano: Garzanti, 1967), and *Dizionario delle Lingue Italiano e Inglese*, ed. Vladimiro Macchi, I Grandi Dizionari Sansoni, 4 vols. (Firenze e Roma: Sansoni, 1970).

34 G.A. Borgese, "The Wrath of Dante," *Essays on Dante*, ed. Mark Musa (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1964), pp. 96-97, calls cantos I-VII of the *Inferno* the "cantos of pity" because Dante here is overwhelmed by this feeling, which he strives to counteract in succeeding cantos.

35 Edward Moore, *Studies in Dante*, Second Series (1899; rpt. Oxford Univ. Press, 1968), pp. 212-13.

36 Pity, Auden thought, was one of our civilization's greatest evils (Osborne, *The Life of a Poet*, p. 59). Christopher Isherwood, in *Lions and Shadows: An Education in the Twenties* (London: Hogarth Press, 1938), p. 301, [Osborne's source] represents the ideas of Weston (Auden) as taught by Barnard (John Layard) as follows:

Pity, consciously induced, loveless and sterile, is never a healer, always a destroyer. . . . If you find yourself beginning to pity anyone who is ill or in trouble . . . you cannot help him: you had far better abandon him altogether.

In a similar vein, Auden says in "Hic et Ille," *The Dyer's Hand*, p. 98-99:

Rejoice with those that do rejoice. Certainly. But *weep with them that weep?* What good does that do? It is the decent side of us, not our hardness of heart, that is bored and embarrassed at having to listen to others because, as a rule, we can do nothing to alleviate them. To be curious about suffering which we cannot alleviate — and the sufferings of the dead are all beyond our aid — is *Schadenfreude* and nothing else.

Auden frequently worked out his ideas for poetry in prose, and the quotation above serves as a useful commentary upon "The Chimeras."

37 Virgil's use of the collective verbal form is provocative; did he, too, incline towards pitying the suffering spirits? Virgil's collective pronoun (implicit in the verb) perhaps accounts for Auden's use of collective pronouns in "The Chimeras."

38 Thus Auden in "Do You Know Too Much," *Esquire* (December, 1962), 270:

Though it is good that everything exists, the way in which a particular thing exists may be evil or, at least, not as good as it could be,

or, again, in "The Virgin & the Dynamo," p. 70:

The historical world is a fallen world, i.e., though it is good that it exists, the way in which it exists is evil.

- 39 Barbara Everett, *Auden, Writers and Critics* (Edinburg & London: Oliver & Boyd, 1964), pp. 75-85.
- 40 Auden claims, "What no critic seems to see in my work are its comic undertones. Only through comedy can one be serious" (quoted in *The Life of a Poet*, p. 332).

Aspetti "umoristici" del Marcovaldo di Italo Calvino

Franco Zangrilli

Italo Calvino è uno scrittore tanto complesso quanto importante. Nel 1958 raccolse presso Einaudi tutti *I Racconti* da lui scritti fino allora, divisi in quattro gruppi, di cui il primo, "Gli idilli difficili," contenevano le storie di Marcovaldo. In seguito Calvino ne scrisse altre con lo stesso protagonista e ne nacque una raccolta di venti novelle intitolata *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città*, pubblicata da Einaudi nel 1963 e poi ristampata più volte. Solo l'edizione del 1963 contiene le illustrazioni di Sergio Tofano e solo quella del 1966 della collana "Letture per la scuola media" reca una presentazione dell'autore.

La critica s'è sempre vivamente interessata ai racconti calviniani. Già la prima raccolta *Ultimo viene il corvo* del 1948 aveva suscitato reazioni critiche varie e contrastanti: Enrico Falqui vi vedeva un'evoluzione "dal chiaro verso l'oscuro, dal semplice al complicato," dal neorealismo al surrealismo¹; mentre Barberi Squarotti diceva che Calvino "immette . . . nel suo narrare tutte le motivazioni di realtà che furono della poetica realistica, tentando di rinnovare la prospettiva attraverso gli strumenti dell'obiettività, dell'osservazione critica, del commento storico-sociologico."²

Anche quando nel 1958 uscirono *I Racconti*, le reazioni dei censori furono molto contraddittorie.³ E quando vinsero il premio Bagutta 1959 l'attenzione critica s'intensificò.⁴

Alla neo-avanguardia degli anni sessanta Calvino non sembrò uno scrittore di grande interesse. Un suo maggiore teorico, Renato Barilli, ad esempio, sosteneva che *I Racconti* rimangono all'interno del naturalismo tradizionale:

Calvino ha . . . dietro le spalle la più calma e composta cultura italiana che non gli consente larghi margini di movimento . . . è forse più conveniente parlare di 'sguardo' nel suo caso che non in quello dei giovani narratori francesi, appunto perché in lui la relazione con le cose è lineare, 'fotografica,' priva di implicazioni ontologiche, né si propone di introdurre a un nuovo ordine fenomenico . . . lo sguardo o il naturalistico fervore associativo di Calvino mancano infatti assolutamente di peso drammatico.⁵

Vari studiosi cominciarono tuttavia a mettere in rilievo degli aspetti più fondamentali. J.R. Woodhouse ne analizzava il tema dell'alienazione, ". . . a problem which is evidently a major preoccupation in Calvino's study of mankind."⁶ Salvatore Battaglia ne sottolineava l'attività dell'immaginazione, che è ". . . la più alacre protagonista della narrativa di Calvino."⁷ E Pietro Citati indicava il modo con cui l'autore fa vivere la ragione nel *milieu* favoloso:

Nemmeno per un istante la ragione abbandona il controllo della realtà, anche dove sembra più ricca di umori e di avventure. . . . L'ambiente più proprio allo spirito favolistico è proprio, difatti, quello della limpida ragione. . . . La fantasia delle fiabe discende molto più dall'*esprit de geometrie* che da quello di *finesse*.⁸

Maria Corti, discutendo particolarmente di *Marcovaldo* e servendosi delle teorie dei formalisti russi e soprattutto di Propp, cercava di dimostrare che i racconti di Marcovaldo del 1958 e quelli del 1963 "sono opere diverse per genesi e messaggio," e che il loro insieme non dà né "unità" né "progressione di discorso" alla raccolta.⁹ Per noi l'"unità" e la "progressione di discorso" della raccolta si realizzano soprattutto nella costante presenza della volontà etica dell'autore di reagire ad una società che, mentre si abbandona al benessere del "miracolo economico," diventa oppressiva dell'esistenza dell'individuo.

Concetta D'Angeli, pure in uno studio su Marcovaldo condotto sotto l'influsso dei formalisti russi e di recenti metodi critici, quale il metodo semiotico, esaminava le "tre determinazioni" che servono a qualificare Marcovaldo: "a) il nome; b) il mestiere; c) l'attitudine polemica verso l'ambiente in cui vive"; il rapporto di Marcovaldo con la natura e la città, le quali formano un'opposizione ininterrotta e dialettica nella raccolta; l'antefatto delle vicende e l'effetto di straniamento che Calvino rappresenta mediante varie tecniche, quale l'accumulazione di termini eterogenei; le formule e gli stilemi propri del genere fiabesco; l'impiego di schemi propriani e greimasiani, e dell'andamento epico; ed affermava infine che

. . . numerose caratteristiche fanno di Marcovaldo un personaggio epico, un eroe da poema cavalleresco, intorno al quale si coagula una serie di elementi che permettono di definire epico l'universo in cui si muove Marcovaldo. . . . Il vero modello assunto da Calvino nella ricostruzione dell'universo epico sembra essere, non tanto la letteratura epica nel suo complesso, ma un testo preciso, *l'Orlando Furioso*, e in modo particolare l'episodio del castello fatato di Atlante, con la moltitudine dei guerrieri che frugano in ogni stanza, attirati da un oggetto o da una persona per-

duta, che non riesce mai a raggiungere. Ricerca di un oggetto da parte di un eroe, prove, momentanea apparizione dell'oggetto cercato, scomparsa definitiva di esso: è lo schema che domina le avventure di ciascuno degli eroi sparsi nel palazzo incantato; ed è lo schema che seguono gli eroi 'epici' di Calvino. . . . Il disegno di cantare l'epica della classe operaia alla ricerca dell'armonia con l'ambiente e della piena estrinsecazione di sé trova la sua rinunciataria realizzazione nell'epica — fallimento — di un individuo nostalgico e isolato, una specie di nuovo Orlando pazzo per amore.¹⁰

Per lo più i critici non hanno discusso le novelle di *Marcovaldo* come gruppo a parte, e quando vi hanno fatto qualche riferimento o ne hanno espresso un giudizio estetico, non ne hanno mai intuito l'ispirazione umoristica. Alcuni la dicono un'opera piena di "un fatale comico-malinconico,"¹¹ altri la chiamano una "comica epopea."¹² Frequentemente nei loro commenti sui *Racconti* in generale i critici si sono serviti dei termini "comico," "ironia," "satira," e perfino "umorismo"¹³; ma non nell'accezione pirandelliana, bensì umorismo come espressione del comico, come l'avevano inteso a loro tempo Freud¹⁴ e Bergson.¹⁵

Ci sono dei critici, come il Varese, che fanno derivare l'umorismo di Calvino "dagli umoristi inglesi" e dall' "umorismo del Settecento e dell'Ottocento,"¹⁶ ma Calvino e Pirandello vengono rarissimamente associati dalla critica. I soli critici che hanno fatto menzione di Pirandello parlando di Calvino, pur senza indicare un rapporto di dipendenza, sono stati Teresa De Lauretis, la quale, dicendo che per Calvino "la fiaba non è l'opposto della realtà ma la sua interpretazione," suggerisce che forse anche per lui la realtà potrebbe essere "interpretazione della fiaba, come hanno suggerito tra gli altri Svevo e Pirandello"¹⁷; e Giorgio Pullini il quale afferma che il dimidiamento del *Visconte dimezzato*, ". . . una metà cattiva e una metà buona che, dopo varie disavventure, si ricostruiscono in una unità, riprende alla lontana lo spunto pirandelliano della inattingibilità della persona umana nella sua complessa interezza."¹⁸ Guido Fink suggerisce un rapporto di dipendenza tra Pirandello, Moravia e Calvino suggerendo che i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1915) rappresentano l'inizio della polemica contro la civiltà industriale, che il Moravia dell'*Attenzione* e il Calvino di *Ti con zero* riprendono e portano più in là.¹⁹

Antonio Illiano chiama Calvino "un raffinato umorista" a proposito delle *Cosmicomiche* (1965) e di *Ti con zero* (1967).²⁰

All'inizio del discorso che lo porterà alla definizione dell'umorismo, Pirandello prende le mosse dall'Ariosto (autore profonda-

mente meditato anche da Calvino). Nell'*Orlando furioso* Pirandello trova il rapporto tra l'Ariosto e il suo mondo poetico regolato da un'ironia di tipo schlegeliano (che permette al poeta di avere coscienza dell'irrealtà della propria creazione). Questa è un'ironia non tanto di natura retorica, quanto di natura filosofica, che "ha, o può avere"²¹ qualche nesso con l'umorismo. Ma Ariosto non è ancora uno scrittore umorista perché il suo dramma morale non nasce dal processo oppositivo della fantasia.²² Per Pirandello l'essenza dell'umorismo consiste nel sentimento del contrario:

. . . nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scomponne l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il *sentimento del contrario*.²³

Il sentimento del contrario porta lo scrittore umorista a comprendere la vita nelle sue infinite possibilità contraddittorie. L'arte umoristica non si sofferma alla rappresentazione della realtà come appare ma la scomponete, realizza cioè il processo di "dimidamento," per usare una parola calviniana, per smascherare le illusioni e coglierne l'essenza etica. È un'arte insomma che raffigura il dramma dell'intima realtà dell'uomo, l'esterno e l'interno dibattersi dell'individuo con se stesso e col corpo sociale, l'amore dell'individuo per la vita che al tempo stesso lo rifiuta, le cause delle vicende umane e le sue realtà più vere.

La vena umoristica in Calvino è già molto ricca nella novella "Furto in una pasticceria" (1946), che preannuncia "Marcovaldo al supermarket" e vari motivi della "Pietanziera." Nasce dalla realtà quotidiana, dal problema del cibo (un tema ricorrente nella narrativa filmica e letteraria del neorealismo del tempo e neppure estraneo alla novellistica pirandelliana in cui il Ciunna di "Sole e ombra," avendo rubato denari al suo padrone per comprare da mangiare ai nipoti ed essendo stato scoperto, si suicida per protestare la propria dignità e sfuggire alla diffamazione e umiliazione di una condanna ufficiale); vive nelle azioni, nei dialoghi, nei nomi dei personaggi — come spesso accadeva nella novellistica pirandelliana, ad esempio "Acqua amara," "Dono della Vergine Maria," "Volare" —; e tocca i momenti più felici nelle descrizioni, come in quella della figura grottesca di Gesubambino, uno dei ladri:

Allora uno sgomento terribile s'impadroní di Gesubambino: lo sgomento di non avere il tempo di saziarsi, di dover scappare prima d'aver assaggiato tutte le qualità dei dolci, d'avere sottomano tutta quella cuccagna solo per pochi minuti in vita sua. E piú dolci scopriva piú il suo sgomento aumentava, e ogni nuovo andito, ogni nuova prospettiva del negozio che appariva illuminata dalla pila del Dritto, gli si parava dinanzi come per chiudergli ogni strada.

Si buttò sugli scaffali ingozzandosi di paste, cacciandone in bocca due, tre volte, senza nemmeno sentirne il sapore, sembrava lottasse con i dolci, minacciosi nemici, strani mostri che lo stringevano d'assedio, un assedio croccante e sciroposo in cui doveva aprirsi il varco a forza di mandibole. I panettoni mezzo tagliati aprivano fauci gialle e occhiute contro di lui, strane ciambelle sbocciavano come fiori di piante carnivore; Gesubambino ebbe per un momento la sensazione che sarebbe stato lui a esser divorato dai dolci.²⁴

Tutte le sensazioni e i sentimenti all'apparenza esilaranti vissuti da questa creatura umoristica sono fonti di dolore. L'arte di Calvino, come solitamente accade negli scrittori umoristi, drammatizza in forme svariate lo strazio del vivere. Anche quando Calvino esce dalla realtà storica, si avvale dell'idillio umoristicamente come di un mezzo efficace per esprimere la "pena di vivere così," per dirla con un'espressione pirandelliana, e non le illusioni, le evasioni, il recupero del tempo perduto, di cui parlano i critici. Calvino guarda la realtà "con altri occhi," come fa costantemente Pirandello. Mentre crea la realtà idillica, la scompone e la ripudia umoristicamente perché vuole additarci l'altra realtà impregnata di pena esistenziale, come fa Pirandello ad esempio nella "Buon'anima." Nel calviniano "Pesci grossi, pesci piccoli" (1950), per esempio, Zefférino, il bambino-pesce in armonia con la natura, durante la caccia subacquea scopre su uno scoglio una donna grassa che piange, simbolo di disarmonia con l'ambiente e inteso a provocare il sentimento del contrario in Zefférino:

Il ragazzo alzò il capo e guardò. Bocconi sull'orlo dello scoglio, una donna grassa in costume da bagno stava prendendo il sole. E piangeva. Le lagrime scendevano una dopo l'altra per le guance e cadevano nel mare . . . Zefférino la assicurò che poteva star tranquilla. Si sedette sullo scoglio accanto a lei e la guardò un po' piangere. C'erano momenti in cui sembrava smettere, e allora aspirava dal naso arrossato, alzando e scostando il capo. Ma intanto agli angoli degli occhi e sotto le palpebre era come si gonfiasse una bolla di lacrime e l'occhio subito ne traboccava.

Zefférino non sapeva bene che pensare. Vedere una signorina che pianava era una cosa che stringeva il cuore. Ma come si faceva ad essere tristi davanti a quel recinto marino colmo di tutte le varietà di pesci, che riempiva il cuore di gioia e di voglia? E a tuffarsi in quel verde e ad andare dietro ai pesci, come si faceva con vicino una persona grande tutta in la-

grime? Nello stesso momento, nello stesso posto esistevano insieme due struggimenti così opposti e inconciliabili. Zefferino non riusciva a pensarli entrambi insieme; né a lasciarsi andare all'uno o all'altro.²⁵

Spesso gli scrittori umoristi si servono della descrizione della apparenza fisica del loro protagonista per sottolineare inspiegabili contrasti e ambiguità nella loro situazione esistenziale. Pirandello crea parecchi personaggi di tal genere, non esclusi quelli dall'aspetto adiposo che profondono lacrime sia in momenti di profondo dolore che di apparente felicità (Eleonora Bandi di "Scialle nero" e Margherita Carega di "Un matrimonio ideale" ad esempio). In "Ultimo viene il corvo" (1946) Calvino umorizza la gioia avventurosa del ragazzo protagonista che spara a qualsiasi cosa:

Da sotto il castagno vide, in un prato più basso, un fungo, rosso coi punti bianchi, velenoso. Lo briciolò con una fucilata, poi andò a vedere se proprio l'aveva preso. Era un bel gioco andare così da un bersaglio all'altro; forse si poteva fare il giro del mondo. Vide una grossa lumaca su una pietra, mirò il guscio e raggiunto il luogo non vide che la pietra scheggiata, e un po' di bava iridata.²⁶

L'umorizzazione dell'idillio permette a Calvino di sottolineare la particolare realtà della Resistenza che aveva contrapposto la natura nobile a quella violenta dell'uomo.

A volte il sostrato umoristico di un racconto idillico viene illuminato da un altro racconto in cui la stessa situazione viene guardata non più sotto l'aspetto idillico ma nella sua controfaccia tragica. Per esempio nel "Bosco degli animali" (1948) Calvino fonde il comico e il tragico nella vicenda di Giùà (in modo non dissimile da quello tenuto da Pirandello nel trattare ad esempio la vicenda di Quaquèo di "Certi obblighi" e di Spatolino nel "Tabernacolo"), a cui viene portata via l'adorata mucca da un tedesco, al quale non riesce a sparare:

Puntava, ma le mani gli tremavano e la bocca della doppietta continuava a girare in aria. Faceva per mirare al cuore del tedesco e subito gli appariva il sedere della mucca sul mirino. "Ohimè di me! — pensava Giùà, — e se sparò al tedesco e uccido Coccinella?" E non s'azzardava a tirare.²⁷

Un racconto apparentemente umoristico che non può mancare di illuminare l'umorismo più velato di "Ultimo viene il corvo." La composizione di questi due ultimi racconti suggerisce che, se nel racconto calviniano esiste un tono favoloso, esso viene realizzato più attraverso i mezzi espressivi dell'umorismo, che di quelli della

favola. Concetta D'Angeli, che ha cercato di individuare gli elementi del genere fiaba soprattutto nei racconti di Marcovaldo, asserisce che all'"ambito fiabesco appartengono anche formule umoristiche."²⁸ L'interesse di Calvino per la favola vera e propria si rivela pienamente soltanto nei *Nostri Antenati*, *Il castello dei destini incrociati* e *Le città invisibili*. Ma anche da queste opere non è assente la vena umoristica. L'umorismo sa spesso colorire la narrazione di toni favolosi. Cosa che era accaduta anche a tante novelle pirandelliane, molte delle quali infatti ("La rallegrata," "Donna Mimma," "Soffio") sembrano favole vere e proprie, benché Pirandello non nutrisse un vero e proprio interesse per la favola come tale.

Ogni novella della raccolta di Marcovaldo viene dedicata a una stagione dell'anno; e il ciclo delle quattro stagioni si ripete cinque volte. Ogni novella si sviluppa secondo una struttura che si ripete: nella prima parte del racconto gli affari del protagonista procedono a gonfie vele. Nella seconda parte incontrano vari ostacoli per lo piú personificati da figure di un istituto della società industriale, quale lo spazzino Amadigi di "Funghi in città," i netturbini e il vigile Tornaquinci della "Villeggiatura in panchina," la guardia nel "Piccione comunale," il poliziotto stradale nel "Bosco sull'autostrada," il caporeparto Viligelmo della Sbav nella "Pioggia e le foglie."

Questa struttura di miglioramento e di peggioramento serve non solo a intensificare la sospensione narrativa, ma soprattutto a condurre il protagonista attraverso varie fasi di *peripetèia*, che suscitano in lui il sentimento del contrario e quindi il dolore esistenziale. Calvino arricchisce tale struttura con momenti epifanici esilaranti, come quando Marcovaldo in "Funghi in città" scopre i funghi:

Si chinò a legarsi le scarpe e guardò meglio: erano funghi, veri funghi, che stavano sputando proprio nel cuore della città! A Marcovaldo parve che il mondo grigio e misero che lo circondava diventasse tutt'a un tratto generoso di ricchezze nascoste, e che dalla vita ci si potesse ancora aspettare qualcosa, oltre la paga oraria del salario contrattuale, la contingenza, gli assegni familiari e il caropane.²⁹

Lo scrittore umorista si avvale spesso del mezzo dell'epifania. Permette al suo personaggio di cogliere l'essenza delle cose e di sperimentare la vita in maniera profondamente drammatica. Parecchie novelle di Pirandello infatti si erano composte con una sequenza di scene epifaniche. Si pensi ad esempio alle diverse scene e livelli di *anagnorisis* del "Viaggio" e di "Rimedio: la geografia." A

volte lo scrittore umorista cosparge il racconto di tali *anagnorisis*, a volte le affastella verso la fine come accade in "Tutto per bene" e "La corona" di Pirandello, benché spesso preferisca una chiusura tragica, o finga un lieto fine, come fa Calvino nel "Bosco sull'autostrada," in "Luna e Gnac," in "Marcovaldo al supermarket," che però è lieto solo in apparenza. Sicché non è giusto dire che Calvino crea "brevi bozzetti," come vorrebbe il Calligaris,³⁰ perché oltre all'ambiente e al personaggio, i racconti di Marcovaldo contengono sempre una vicenda con una vera e propria *peripetèia*.

L'umorismo di Marcovaldo nasce in un mondo in cui le presenze alienanti della città e della civiltà industriale si scontrano con un individuo (come era stato il caso di tante creazioni pirandelliane quali "Il fumo!," "Le sorprese della scienza," "Alberi cittadini," *I vecchi e i giovani*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), che invece anela segretamente ad una perfetta integrazione nella natura (come era stato il caso di tante creature pirandelliane, per alcune delle quali, quale Vitangelo Moscarda di *Uno, nessuno e centomila* e Tomassino Unzio dell'"Eresia catara," tale urgenza era diventata addirittura una ricerca mitica).³¹

Il contrasto è l'elemento fondamentale dell'umorismo. Non tanto quello verbale e retorico dell'ironia, ma quello situazionale. Nella "Villeggiatura in panchina" il contrasto vive nell'avventura notturna di Marcovaldo, un personaggio cercatore come molte figure umoristiche dell'universo pirandelliano, che abbandona la casa per trovare la pace nella natura di un giardino pubblico della città, e invece non vi trova requie:

Marcovaldo tornò a guardare la luna, poi andò a guardare il semaforo che c'era un pò più in là. Il semaforo segnava giallo, giallo, giallo, continuando ad accendersi e riaccendersi. Marcovaldo confrontò la luna e il semaforo. La luna col suo pallore misterioso, giallo anch'esso, ma in fondo verde e anche azzurro, e il semaforo con quel suo gialletto volgare. E la luna, tutta calma, irradiante la sua luce senza fretta, venata ogni tanto di sottili resti di nubi, che lei con maestà si lasciava cadere alle spalle; e il semaforo intanto sempre lì accendi e spegni, accendi e spegni, affannoso, falsamente vivace, stanco e schiavo. (p. 22)

Si tratta di una associazione antitetica in cui non si vuole sottolineare la similitudine delle immagini della luna e del semaforo, ma il loro contrasto. Anche Pirandello, che si è spesso servito dell'immagine della luna per raffigurare situazioni umoristiche ("Un cavallo nella luna," "Ciàula scopre la luna"), aveva creato il contrasto tra la luna e il "lampioncino," immagine, a quel tempo, della civiltà cittadina ed industriale.³²

Anche quando la similitudine si presenta secondo una costruzione tradizionale, come quella che apre "La pietanziera," essa viene intrisa da Calvino di elementi grottescamente iperbolicici: "Scoperchiata la pietanziera, si vede il mangiare lì pigiato: salamini e lenticchie, o uova sode e barbabietole, oppure polenta e stoccafisso, tutto ben assestato in quell'area di circonferenza come i continenti e mari nelle carte del globo" (p. 49).

A volte Calvino giunge alla dimensione umoristica attraverso svariati mezzi stilistici, quali (ad esempio) la ripetizione incessante di parole o di coppie di parole: "macinò, macinò" (p. 30), "cani, cani, cani" (p. 47), "accendi e spegni, accendi e spegni" (p. 22); l'enumerazione caotica che elenca col polisindeto cose che non sono unite da un nesso chiaro e logico:

Marcovaldo tornò nella via illuminata come fosse notte, affollata di mamme e bambini e zii e nonni e pacchi e palloni e cavalli a dondolo e alberi di Natale e Babbi Natale e polli e tacchini e panettoni e bottiglie e zampognari e spazzacamini e venditrici di caldarroste che facevano saltare padellate di castagne sul tondo fornello nero ardente. . . . (pp. 147-48)

l'aggettivazione impressionistica e contrastante, come (per esempio) quella che riguarda l'aspetto fisico dei personaggi: lo spazzino Amadigi "era un giovane occhialuto e spilungone" (p. 18), "Marcovaldo, lungo e affilato, e sua moglie Domitilla, bassa e tozza" (p. 58), tutti mezzi stilistici utilizzati frequentemente da Pirandello.

Mentre secondo Aristotele l'eroe è la seconda componente più importante di un'opera, secondo il formalista russo Boris Tomaševskij "l'eroe non è affatto una componente indispensabile della *fabula* che, in quanto sistema di motivi, può benissimo fare a meno di lui e della sua caratterizzazione."³³ Ma questo non è certamente il caso della letteratura occidentale in cui il personaggio è sempre l'elemento dominante della rappresentazione, specialmente degli scrittori umoristi, quali Cervantes, Puškin, Gogol, Dostoevskij, Unamuno, Pirandello, Landolfi, Buzzati, Calvino, nelle cui opere il personaggio possiede una centralità assoluta. (Dunque si potrebbe arguire contro l'assunto di certa critica che Calvino seguiva pedissequamente le idee dei formalisti russi).

Nei racconti di Marcovaldo Calvino si mostra perfettamente consapevole del fatto che il personaggio è un elemento fondamentale della creazione umoristica. E vuole che il suo "lettore ideale"³⁴ lo intuisca a cominciare dal nome umoristico ("quasi da eroi di poema cavalleresco" come dice l'autore nella "prefazione,"³⁵

mentre si tratta di un povero diavolo), che fa da titolo all'opera in cui le singole novelle hanno spesso un titolo umoristico come "L'aria buona," "Dov'è più azzurro il fiume," (come accade anche in tante opere pirandelliane). Marcovaldo è uno dei più indimenticabili personaggi calviniani. Egli non è semplicemente un legame fra i racconti, mantenuto per dare unità alla raccolta; è un personaggio umoristico, come tanti personaggi pirandelliani, distintamente consapevole della propria situazione sociale, della "miseria della sua esistenza" (p. 16), e, come tanti personaggi pirandelliani, tutto compassione per il mondo circostante. L'autore si identifica con lui, come fa spesso Pirandello coi suoi protagonisti, specialmente attraverso lo stile indiretto libero, contrariamente all'opinione del Calligaris, che parla di un "neo-flaubertismo smaccato," cioè di oggettivismo fotografico, di distacco dell'autore nei riguardi del personaggio.³⁶ Calvino autore onnisciente si pone al tempo stesso dentro e fuori la vicenda della sua creatura, come fa frequentemente Pirandello. In "Marcovaldo al supermarket" l'autore interviene direttamente, come fa a volte Pirandello, a suggerire il motivo del sentimento del contrario vissuto da Marcovaldo: "Insomma, se il carrello è vuoto e gli altri pieni, si può reggere fino a un certo punto: poi ti prende un'invidia, un crepacuore, e non resisti più" (p. 109); onde Marcovaldo, uscito di casa per fare una passeggiata con la famiglia e non per fare la spesa dato che non ha soldi, si trova poco dopo al supermarket:

Allora Marcovaldo, dopo aver raccomandato alla moglie e ai figlioli di non toccare niente, girò veloce a una traversa tra i banchi, si sottrasse alla vista della famiglia e, prese da un ripiano una scatola di datteri, la depose nel carrello. Voleva soltanto provare il piacere di portarla in giro per dieci minuti, sfogliare anche lui i suoi acquisti come gli altri, e poi rimetterla dove l'aveva presa. Questa scatola, e anche una rossa bottiglia di salsa piccante, e un sacchetto di caffè, e un pacco azzurro di spaghetti. Marcovaldo era sicuro che, facendo con delicatezza, poteva per almeno un quarto d'ora gustare la gioia di chi sa scegliere il prodotto, senza dover pagare neanche un soldo. (p. 109)

L'umorismo può vivere in vicende di natura diversissime. Si ritrova ad esempio nella vicenda realistica, o in quella psicologica, o in quella favolosa, o in quella surreale, ecc., come illustrano non solo le *Novelle per un anno* di Pirandello, quali "Lontano," "Il marito di mia moglie," "La rallegrata," "Una giornata," ma anche questi racconti di Marcovaldo. In "Funghi in città" ad esempio l'umorismo nasce da una situazione realistica³⁷ che drammatizza in maniera molto efficace il processo intimo del sentimento del con-

trario di Marcovaldo, anche se da essa a volte trapelano motivi caricaturali:

I funghi c'erano, tutti sui loro gambi, coi cappucci alti sulla terra ancora zuppa d'acqua. — Evviva! — e si buttarono a raccoglierli.

— Babbo! guarda quel signore lì quanti ne ha presi! — disse Michelino, e il padre alzando il capo vide, in piedi accanto a loro, Amadigi anche lui con un cesto pieno di funghi sotto il braccio. . . .

Marcovaldo restò senza parola: funghi ancora più grossi, di cui lui non s'era accorto, un raccolto mai sperato, che gli veniva portato via così, di sotto il naso. Restò un momento quasi impietrito. . . . A quell'ora, molta gente stava aspettando il tram, con l'ombrellino appeso al braccio, perché il tempo restava umido e incerto. — Ehi, voialtri! Volete farvi un fritto di funghi questa sera? — gridò Marcovaldo alla gente assiepata alla fermata. — Sono cresciuti i funghi qui nel corso! Venite con me! Ce n'è per tutti! — e si mise alle calcagna di Amadigi, seguito da un codazzo di persone.

Trovarono ancora funghi per tutti e, in mancanza di cesti, li misero negli ombrelli aperti. (pp. 18-19)

È un evento umoristico che fa ricordare quello della novella pirandelliana "Lo scaldino" quando lo scaldino di terracotta sfugge di mano a Papa-re e va a rompersi in mezzo alla strada in una pozza d'acqua e lui si rivolge, col dire umoristicamente che questo è "allegria," alla gente della piazza colta dal riso.

Nel dialogo il personaggio umoristico diventa un sottile argomentatore che mentre cerca di salvare le apparenze denuncia i mali della società, come avviene in "Dov'è più azzurro il fiume" in cui Marcovaldo affronta la guardia che gli ordina di buttare via i pesci appena pescati:

Quando fu l'ora d'andarsene, la sua sporta era già piena. Cercò un cammino, risalendo il fiume.

— Ehi, lei — a un gomito dalla riva, tra i pioppi, c'era ritto un tipo col berretto da guardia, che lo fissava brutto.

— Me? Che c'è — fece Marcovaldo avvertendo un'ignota minaccia contro le sue tinche.

— Dove li ha presi, quei pesci lì? disse la guardia.

— Eh? Perché — e Marcovaldo aveva già il cuore in gola.

— Se li ha pescati là sotto, li butti via subito: non ha visto la fabbrica qui a monte? . . . Almeno l'acqua, di che colore è, l'avrà vista! Fabbrica di vernici: il fiume è avvelenato per via di quel blu, e i pesci anche. Li butti subito, se no glieli sequestro!

Marcovaldo ora avrebbe voluto buttarli lontano al più presto, togliersi di dosso, come se l'odore bastasse ad avvelenarlo. Ma davanti alla guardia, non voleva fare quella brutta figura. — E se li avessi pescati più su?

— Allora è un altro paio di maniche. Glieli sequestro e le faccio la multa. A monte della fabbrica c'è una riserva di pesca. Lo vede il cartellone?

— Io, veramente, — s'affrettò a dire Marcovaldo, — porto la lenza così per darla da intendere agli amici, ma i pesci li ho comprati dal pescivendolo del paese qui vicino.

— Niente da dire, allora. Resta solo il dazio da pagare, per portarli in città: qui siamo fuori della cinta.

Marcovaldo aveva già aperto la sporta e la rovesciava nel fiume. (pp. 90-91)

Discutere per il personaggio umoristico è un mezzo per esprimere il senso dei propri diritti, ma davanti ai rappresentanti della giustizia ufficiale finisce sempre per essere il segno di una verità sconfitta, come la è per tanti personaggi delle novelle pirandelliane quali "La verità," "In silenzio," "Una sfida."

Spesso nel dialogo pirandelliano l'altro elemento del contrasto umoristico viene personificato in un deuteragonista. E Calvino usa la stessa tecnica nell'"Aria buona," quando Marcovaldo porta i figli in collina per far loro respirare l'aria buona e si imbatte in un gruppo di tisici del vicino sanatorio:

Uno passò vicino; era un grosso uomo sui quarant'anni. — Buona sera!

— disse. — Allora, che novità ci portate, d'in città?

— Buona sera, — disse Marcovaldo, — ma di che novità parlate?

— Niente, si dice per dire, — fece l'uomo fermendosi; aveva una larga faccia bianca, con solo uno sprazzo rosa, o rosso, come un'ombra, proprio in cima alle guance. — Dico sempre così, a chi viene di città. Sono da tre mesi quassú, capite.

— E non scendetevi mai?

— Ma quando piacerà ai medici! — e fece una breve risata. — È a questi qui — e si batté con le dita sul petto, e ancora fece quella breve risata, un po' ansante. — Già due volte m'hanno dimesso per guarito, e appena tornato in fabbrica, tacchete, da capo! E mi rispediscono quassú. Mah, allegria!

— E anche loro? . . . — fece Marcovaldo accennando agli altri uomini che s'erano sparsi intorno, e nello stesso tempo cercava con lo sguardo Filippetto e Teresa e Pietruccio che aveva perso di vista.

— Tutti compagni di villeggiatura. — fece l'uomo, e strizzò l'occhio. — questa è l'ora della libera uscita, prima della ritirata . . . Noi si va a letto presto . . . Si capisce, non possiamo allontanarci dai confini . . .

— Che confini?

— Qui è ancora terreno del sanatorio, non lo sa? (p. 61)

Il sentimento della realtà del "grosso uomo" trova comprensione nel mondo intimo di Marcovaldo e viceversa. E ne nasce una scena in cui come spesso in Pirandello l'umorismo dei personaggi si rivela in modi opposti. Le battute brevi ed esitanti di Marcovaldo suggeriscono un arrovellamento interiore, che non riesce ad esternarsi ampiamente, mentre il parlare più spiegato del suo

interlocutore indica una diversa abilità di esteriorizzazione, già discernibile nella descrizione del suo aspetto fisico ("un grosso uomo . . . aveva una larga faccia bianca, con solo uno sprazzo rosa, o rosso, come un'ombra, proprio in cima alle guance"), della risata che copre lo scontento ("fece una breve risata . . . fece ancora quella breve risata"), nello strizzare gli occhi ("strizzò l'occhio"), ma soprattutto nel gusto della parola che gli permette addirittura di orchestrare un generico filosofare ("Ma, allegria! . . . Tutti compagni di viaggio"), che non può non ricordare l'abilità discorsiva del Professor Terremoto pirandelliano. Qui Calvino drammaticamente umorizza l'impossibilità di trovare un paesaggio vergine. La stessa natura non cittadina viene spesso presentata umoristicamente nel contrasto tra l'esperienza mista di Marcovaldo e quella esclusivamente cittadina dei suoi figli:

- Perché c'è una scala senza casa sopra? — chiese Michelino.
- Non è una scala di casa: è come una via.
- Una via . . . E le macchine come fanno coi gradini?
- Intanto c'erano muri di giardini e dentro gli alberi.
- Muri senza tetto . . . Ci hanno bombardato?
- La casa è dentro, lì dietro quegli alberi . . .

Man mano che saliva, a Marcovaldo pareva di staccarsi di dosso l'odore di muffa del magazzino. . . . I figli ora gli parevano meno giallini e graciali, già quasi immedesimati di quella luce e di quel verde.

- Vi piace qui, sì?
- Sí.
- Perché?
- Non ci sono vigili. Si può strappare le piante, tirare pietre.
- E respirare, respirare?
- No.
- Qui l'aria è buona.

Masticarono: — Macché. Non sa di niente. (pp. 59-60)

Come in Pirandello così in Calvino il personaggio umoristico si arrovella spesso nel monologo interiore. In esso riflette, fantastica, vive spiritualmente, scandaglia drammaticamente gli opposti delle cose, e analizza la propria e l'altrui coscienza. L'operaio Marcovaldo fa di tutto "oggetto di ragionamento," e soprattutto i "desideri del suo animo e le miserie della sua esistenza" (pp. 15-16). L'autore ci tiene ad illustrare l'attività meditativa di Marcovaldo mettendola fra virgolette, come nel "Piccione comunale":

Per tutto quel giorno il cervello di Marcovaldo macinò, macinò come un mulino. "Se sabato, com'è probabile, ci sarà pieno di cacciatori in collina, chissà quante beccacce caleranno in città; e se io ci so fare, domenica mangerò beccacce arrosto." (pp. 30)

La sua immaginazione umorista viene mossa dallo spettacolo della città, dalla sua capacità di osservare, di analizzare la realtà, che egli si configura pirandellianamente su due piani diversi, quello dell'*essere* e quello delle *apparenze*.³⁸ Davanti al reale Marcovaldo vede quello che vedono gli altri e umoristicamente quello che gli altri non vedono e che contrasta con la realtà più apparente, rendendosi quindi un personaggio *alto mimetico* che trascende il proprio ambiente, non diverso da parecchi personaggi pirandelliani, come appare soprattutto nel "Piccione comunale," nella "Città smarrita nella neve," nei "Figli di Babbo Natale," nella "Città tutta per lui," in "Un viaggio con le mucche," in "Funghi in città."

Lo scontro fra la realtà della vita attuale e quella della vita fantastica, fra essere e apparire è un motivo prediletto dagli scrittori umoristici, come attestano tante opere pirandelliane. E se Calvino fa immaginare (o sognare) l'"oltre" (per usare una parola di cui si serve il Debenedetti nell'esaminare i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*) al suo Marcovaldo, come nel "Piccione comunale" in cui di notte "sognò il tetto cosparso di beccacce invischiate sussultanti" (p. 30), o come nella "Fermata sbagliata" quando egli, ritornando a casa in un tram dopo aver visto un film sulla giungla, è nella "situazione perfetta per sognare a occhi aperti, per proiettare davanti a sé dovunque andasse un film ininterrotto su uno schermo sconfinato" (p. 81), non lo fa per creare "una sorta di fantasma svagato e sognante,"³⁹ né un "esule sognatore,"⁴⁰ ma per dar vita ai movimenti intimi del dramma del personaggio umoristico.

Anche le azioni di Marcovaldo sono pregne di un umorismo in cui si fondono il comico e il tragico. E spesso quanto più superficialmente pare che il comico serva a dilettare, tanto più il lettore s'accorge della natura tragica del gioco che ne rivela l'ispirazione etica. Nella "Pietanziera" Calvino riesce a dipingere efficacemente un protagonista annoiato dal cibo giornaliero (simbolo di quella noia della vita che tocca tanti personaggi pirandelliani):

A mezzogiorno, di nuovo: la sua salsiccia e rape fredda e grassa lì nella pietanziera. Smemorato com'era, svitava sempre il coperchio con curiosità e ghiottoneria, senza ricordarsi quel che aveva mangiato ieri a cena, e ogni giorno era la stessa delusione. Il quarto giorno, ci ficcò dentro la forchetta, annusò ancora una volta, s'alzò dalla panchina, e reggendo in mano la pietanziera aperta s'avviò distrattamente per il viale. I passanti vedendo quest'uomo che passeggiava con in una mano una forchetta e nell'altra un recipiente di salsiccia, e sembrava non si decidesse a portare alla bocca la prima forchettata. (p. 51)

Grottescamente umoristica è pur l'azione di Marcovaldo nella "Pioggia e le foglie" quando, sistemato il vaso dell'amata pianta sul portapacchi del motociclo, si mette a inseguire per la città la nuvola che potrebbe innaffiarglielo; o nel "Giardino dei gatti ostinati" quando si mette a correre per la città dietro il gatto che gli ha rubato la trota; o quando nella "Città smarrita nella neve" riesce a duplicare la forma di un'automobile sepolta nella neve, e lui stesso investito da un mucchio di neve caduto dal tetto diventa la replica del fantoccio di neve che gli sta accanto.

Tanto le azioni esteriori che i moti interiori rivelano che Marcovaldo, da buon personaggio umorista, si ribella alle strutture sociali che egli vorrebbe non distruggere romanticamente, ma modificare, migliorare, umanizzare, come vorrebbero tanti personaggi pirandelliani. La sua ribellione consiste nel rifiuto dei valori del *milieu* cittadino e industriale, nella ricerca di un mondo alternativo fantastico, nella consapevolezza della difficoltà dell'integramento e nella conseguente alienazione. Il personaggio umorista finisce sempre in preda all'alienazione, contro voglia. Basta pensare ai protagonisti pirandelliani della "Vittoria delle formiche," della "Carriola," di "Una giornata." E dice la D'Angeli che "la condizione alienata di Marcovaldo nella città si deduce non soltanto da ciò che si sa sulla sua condizione sociale, e cioè che Marcovaldo è un sottoproletario escluso dai processi produttivi e inconsapevole di essi. L'alienazione e l'isolamento di Marcovaldo si riflettono, sul piano stilistico, nel procedimento dello 'straniamento.' . . . Calvino ottiene l'effetto di straniamento usando diverse tecniche."⁴¹ Le "tecniche" stilistiche atte a produrre l'effetto di straniamento svolgono un ruolo importante nel procedimento dello scrittore umoristico. Esse infatti sono impiegate artisticamente già dal giovane Pirandello dell'*Esclusa* (1893), come ci rivela con acutezza Douglas Radcliff-Umstead,⁴² per sottolineare il sentimento di alienazione di Marta Ayala a Palermo. L'alienazione di Marcovaldo è dovuta alla industrializzazione della città in cui vive. Quindi per Calvino la città non è il luogo di fruttuosi incontri economici e sociali che vi avevano visto gli intellettuali del Rinascimento; è il luogo di un'alienazione, che finisce per distruggere nell'uomo ogni sentimento di armonia con la natura, con se stesso, e con gli altri.

Gli istituti del mondo industriale piegano "a loro modo" l'individuo e gli impongono modi di vita ("forme" se si vuole usare il termine pirandelliano) che egli non vuole, ma che è costretto ad assumere umoristicamente. Nei "Figli di Babbo Natale," a Marcovaldo viene imposto dal capo dell'Ufficio Personale della ditta per

cui lavora di vestirsi, anzi di mascherarsi da Babbo Natale evidentemente contro sua voglia: "— Ehi, tu! — disse a Marcovaldo. — Prova un po' come stai con questa barba. Benissimo! Il Natale sei tu. Vieni di sopra, spicciati" (p. 141). Ma tale accettazione è satura di consapevolezza umoristica, come ci rivelano numerose spie stilistiche di reminiscenza pirandelliana ("Fu comprata un'accocciatura da Babbo Natale completa. . . . I bambini [si erano] divertiti le prime volte a riconoscere sotto quella *mascheratura* conoscenti e persone del quartiere" (pp. 140-41), e varie battute dialogiche di reminiscenza pirandelliana ("Marcovaldo ci rimase male. — Mah . . . Non vedete come sono vestito" p. 142). "*Accocciatura*," "*camuffato*," "*mascheratura*," non solo sono termini con cui spesso Pirandello descrive i suoi personaggi, ma termini spesso esaminati dalla critica per codificare la natura dei suoi personaggi.⁴³ Pirandellianamente allora Marcovaldo non vuole essere né un "pupo" (o "pagliaccio") che richiede rispetto per rispondere ad un preciso meccanismo sociale (come ad esempio aveva fatto Ciampa nel *Berretto a sonagli*), né una "marionetta" inconsapevole di essere vittima, ma un "*mascherato*" che possiede una profonda consapevolezza delle proprie sciagure. Le spie stilistiche e le battute dialogiche tipicamente pirandelliane, insieme alla forza connotativa delle immagini, specialmente quella del mascheramento, e alla ricchezza metaforica di questo racconto calviniano, rivelano una situazione umoristica complessa, quale si incontra con una certa frequenza in Calvino. Per esempio nella chiusura della "Città smarrita nella neve" la rappresentazione, che l'autore costruisce intorno allo starnuto di Marcovaldo, assume le caratteristiche di una vicenda umoristica favolosa (come lo si vede in molti racconti di Pirandello, come "Donna Mimma"), con cui l'autore ha voluto drammatizzare le assurde condizioni in cui si trova intrappolato l'individuo:

Marcovaldo spalava, con gli occhi semichiusi, lo starnuto restava sempre appollaiato in cima al suo naso. Tutt'a un tratto; l'"Aaaaah. . . ." fu quasi un boato, e il: "ciú!" fu piú forte che lo scoppio d'una mina. Per lo spostamento d'aria, Marcovaldo fu sbatacchiato contro il muro.

Altro che spostamento: era una vera tromba d'aria che lo starnuto aveva provocato. Tutta le neve del cortile si sollevò, vorticò come in una tormenta, e fu risucchiata in su, polverizzandosi nel cielo. (pp. 36-37)

Mentre nella "Fermata sbagliata" ci si trova davanti ad una situazione umoristica surreale (tipica degli ultimi racconti di Pirandello e di molti di Bontempelli e di Buzzati): a notte, dopo aver visto un film della giungla, Marcovaldo cerca di tornare a casa, ma la

nebbia fitta cancella ogni traccia del mondo familiare, crea un'atmosfera irreale atta a suggerire l'impossibilità di un rapporto del protagonista con la realtà circostante, come accade in varie novelle pirandelliane del periodo surrealista ("Di sera, un geranio," "Soffio," "Una giornata"). Sicché quando Marcovaldo totalmente smarrito entra in un'osteria a chiedere informazioni, non riesce a comunicare con nessuno:

— Cercavo . . . se magari loro signori . . . Via Pancrazietti . . . — cominciò a dire, ma nell'osteria c'era rumore, ubriachi che ridevano credendolo ubriaco, e le domande che riuscì a fare, le spiegazioni che riuscì a ottenere, erano anch'esse nebbiose e sfocate. (p. 83)

Immettere il protagonista tormentato nell'ambiente allegro e spensierato dell'osteria è una trovata umoristica, tentata per esempio dal Manzoni nei *Promessi sposi*, dal Dostoevskij in *Delitto e castigo*,⁴⁴ e da Pirandello nella poesia "Fuori: — Un fanale, nel cristallo opaco" di *Mal giocondo*. Calvino non abbandona il gioco istaurato con il paesaggio cittadino immerso nella nebbia; dopo che Marcovaldo ha bevuto il suo vino, "le sue idee sulla via di casa non erano più chiare di prima," aveva "la nebbia nelle idee" (p. 83), onde l'ancor meno consapevole cammino lo porta sulla pista dell'aeroporto e sulla rampa d'abbordaggio di un aereo per l'India. L'uso di questo umorismo favoloso e surreale permette a Calvino tentativi di sperimentalismo e di invenzione stilistica, e non vuole essere l'espressione di un messaggio di evasione, ma la rappresentazione efficace della sua preoccupazione morale, della sua visione della "pena di vivere" dell'individuo. Come tutti i veri umoristi, Calvino non evade dalla realtà se non in apparenza, invece affronta la realtà storica del nostro tempo, si sobbarca il compito ingratto di giudicarla, di fare "la critica alla 'civiltà industriale,'" che "si accompagna a una altrettanto decisa critica a ogni sogno d'un 'paradiso perduto,'" per usare le sue parole.⁴⁵

Egli è riuscito in questa raccolta a creare un procedimento umoristicamente dialettico tra città e natura, con una prosa colorita ora di liricità, ora di razionalismo, a volte semplicissima, a volte più complessa, la quale dà compiutezza a un personaggio "poverodiavolo,"⁴⁶ ricco e povero, cui le cose per lo più vanno male, e le cui vicende per lo più suscitano il riso, ma sempre un riso rigato di pianto, umoristico.

NOTE

- 1 Enrico Falqui, "Italo Calvino: *Ultimo viene il corvo*," *Tra racconti e romanzi del novecento* (Messina-Firenze: D'Anna, 1950), p. 262.
- 2 Giorgio Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra* (Firenze: Cappelli, 1965), p. 160.
- 3 Si vedano, per esempio, i giudizi sostanzialmente negativi di Elémire Zolla, "I racconti di Calvino," *Tempo presente*, III, 2 (1958), 995-96.
- 4 Alcide Paolini, "L'inquietudine di Calvino," *La situazione*, (maggio 1959), 36-38, ne esaminava il tema dell'inquietudine, "un'inquietudine morale"; Vito Amoruso, "L'armonia di Calvino," *Nuova Corrente*, 14 (aprile-giugno 1959), 68-71, ne analizzava la "ricerca di un'armonia," che non ha nulla di idillico e di ariostesco, ma è l'espressione immediata, su un piano di trasformazione fantastica, della situazione disperata del nostro tempo: è proprio con questo mezzo che il Calvino maggiore . . . tocca i suoi momenti più alti"; Giovanni Grazzini, "Letture dei Racconti di Calvino," *Letture Moderne*, IX, 5 (settembre-ottobre 1959), 621-37, ne studiava "il nodo di Calvino: la felicità del vivere impedita dalla pena del vivere, la sofferenza degli altri impostaci come un aspetto maligno, il rovescio della natura"; Francesco Squarcia, "Italo Calvino," *Paragone*, IX, 18 (ottobre 1959), 62-66, riteneva riusciti i racconti lunghi, quale "Gli avanguardisti a Mentone," e falliti i racconti brevi, quale "La signora Paulatim"; Claudio Varese, "Italo Calvino: da I Racconti a Il Cavaliere Inesistente," *Nuova Antologia*, 95, 479 (agosto 1960), 552-58, faceva attenzione all'autore sperimentale e razionale inteso a creare favole filosofiche; François Wahl, "Introduzione a L'avventure d'un poète" di Italo Calvino," *La Revue De Paris*, 67 (novembre 1960), 127-28, ne sottolineava l'ispirazione visiva; Franco Mollia, "Racconti e favole di Italo Calvino," *Nostro Novecento* (Roma: Cremonese, 1961), pp. 612-19, che suddivideva i racconti in gruppi di varie affinità tematiche (racconti infantili, partigiani, industriali, ecc.), ne indicava la svariata ricchezza di motivi, realistici, satirici, psicologici, ecc.; Vladimír Hořký, "I Racconti di Italo Calvino," *Acta Universitatis Carolinae*, 2 (1961), 69-74, che vi trovava affinità coincidenti maggiormente con la cronologia della loro composizione (quelli del periodo 1945-1952, quelli del periodo 1952-1955, ecc.), notava soprattutto che la rappresentazione realistica di Calvino faceva un vasto uso del simbolismo, secondo una crescente tendenza della letteratura contemporanea che, "nella ricerca di una vera e realistica rappresentazione della realtà, adoper[a] sempre di più mezzi espressivi che non erano i più frequenti nell'arte realistica del passato."
- 5 Renato Barilli, "I Racconti di Calvino," *La barriera del naturalismo* (Milano: Mursia, 1970), pp. 212-22.
- 6 J.R. Woodhouse, "Fantasy, Alienation and the *Racconti* of Italo Calvino," *Forum of Modern Languages Studies*, VI, 4 (October 1970), 400. Lo studioso aveva già parlato del narratore in *Italo Calvino: A Reappraisal and an Appreciation of the Trilogy* (England: University of Hull, 1968), e in "Italo Calvino and the Rediscovery of a Genre," *Italian Quarterly*, 12, 45 (Summer 1968), 45-66.
- 7 Salvatore Battaglia, "I Racconti di Italo Calvino tra realtà e favola," *Filologia e letteratura*, IV, 68 (1971), 516.
- 8 Pietro Citati, "I Racconti di Calvino," *Il tè del cappellaio matto* (Milano: Mondadori, 1972), p. 233.
- 9 Maria Corti, "Testi o macrotesti? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino," *Strumenti critici*, IX, 27 (giugno 1975), 182-97.
- 10 Concetta D'Angeli, "Marcovaldo una favola mancata," *Rapporti*, 5-6, 1-2 (marzo-giugno 1975), 430-42.
- 11 Si veda, per esempio, Maria Corti, "Testi o macrotesti? . . .," cit., 184.
- 12 Si vedano, per esempio, Franco Mollia, op. cit., pp. 614-15; e Germana Pescio Bottino, *Calvino* (Firenze: La Nuova Italia, 1973), p. 62. Italo Calvino, "Presentazione" a *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (Torino: Einaudi, 1966), p. 8, afferma che "lo schema delle storielle comiche" è "stato un punto di partenza."

13 Per esempio Sara Maria Adler, *Calvino: the writer as fablemaker* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979), p. 17, dice che Calvino "never seems to miss the opportunity to portray his characters and setting with microscopic precision and to embellish these creations with humorous, lyrical, or bizarre detail."

14 Si veda Sigmund Freud, "Humor," *Character and culture* (New York: Collier, 1963), pp. 263-69. Freud aveva pubblicato questo scritto nel 1928, e nel 1905 aveva già discusso dell'umorismo nel *Motto di spirito* (Roma: Newton, 1977).

15 Si veda Henri Bergson, *Le rire* (Paris: Librairie Félix Alcan, 1938).

16 Claudio Varese, "Italo Calvino . . .," cit., 553 e 557.

17 Teresa De Lauretis, "Calvino e la dialettica dei massimi sistemi," *Italica*, 53, 1 (Spring 1976), 60. La studiosa già s'era occupata di questo scrittore in "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis," *PMLA*, 90, 3 (1975), 414-25.

18 Giorgio Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra* (Padova: Marsilio, 1965), p. 355.

19 Guido Fink, "Pirandello, Moravia e il codice di *Ti con zero*," *Cinema Nuovo*, XVIII, 198 (marzo-aprile 1969), 101-07.

20 Antonio Illiano, "Per una definizione della vena cosmogonica di Calvino: Appunti su *Le cosmocomiche* e *Ti con zero*," *Italica*, 49, 3 (Autumn 1972), 297.

21 Luigi Pirandello, "L'umorismo," *Saggi, Poesie, Scritti vari* (Milano: Mondadori, 1973), p. 23.

22 Si veda, ibid., pp. 75-98.

23 Ibid., p. 127.

24 Italo Calvino, "Furto in una pasticceria," *I Racconti* (Torino: Einaudi, 1967), pp. 102-03.

25 Ibid., "Pesci grossi, pesci piccoli," pp. 11-12.

26 Ibid., "Ultimo viene il corvo," p. 62.

27 Ibid., "Il bosco degli animali," p. 86.

28 Concetta D'Angeli, "Marcovaldo . . .," cit., 438.

29 Italo Calvino, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (Torino: Einaudi, 1966), p. 16. D'ora in poi il numero della pagina in coda alla citazione rimanderà a questa edizione.

30 Contardo Calligaris, *Italo Calvino* (Milano: Mursia, 1973), p. 47.

31 Per ulteriori informazioni sul rapporto del personaggio pirandelliano con la natura paesistica si veda il mio scritto, "La funzione del paesaggio nella novellistica pirandelliana," *Le novelle di Pirandello*, a cura di Stefano Milioto (Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980), pp. 129-73.

32 Luigi Pirandello, "Luna sul borgo," *Zampogna, Saggi, Poesie, Scritti vari*, cit., p. 605:

Lampione a petrolio, questa sera
riposo: c'è la luna che dal cielo
rischiara il borgo in vece vostra. Velo
non le faran le nuvole, si spera.

O Luna, tu no 'l sai, ma in fila tante
e tante lune ha ormai quasi ogni strada
della città, che accese in un istante
son tutte; e lì nessuno a te piú bada.

33 Boris Tomasëvkij, "La costruzione dell'intreccio," *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov (Torino: Einaudi, 1968), p. 340.

34 Cfr. Umberto Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 1979), pp. 50-62.

35 Nella "Prefazione" a *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, cit., p. 7, Calvino afferma che le "figure caricaturali," con l'eccezione dei bambini, dei racconti "portano nomi altisonanti, medievali, quasi da eroi di poema cavalleresco, a cominciare dal protagonista." Un nome altosonante, quindi, in funzione umoristica rispetto alla sua personalità di debole, vinto, anti-eroe.

36 Contardo Calligaris, *Italo Calvino*, cit., pp. 47-50.

37 Si deve tenere sempre presente che le novelle di Marcovaldo vengono scritte tra il 1952 e il 1963, gli anni del declino del neorealismo. Nella "Prefazione" a *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, cit., p. 10, l'autore stesso ci dice: "Le storielle di Marcovaldo cominciano quando la grande ondata 'neorealista' già accenna al riflusso: i temi che romanzi e film del dopoguerra avevano ampiamente illustrato, quali la vita della povera gente che non sa cosa mettere in pentola per pranzo e per cena, rischiano di diventare luoghi comuni per la letteratura, anche se nella realtà restano largamente attuali."

38 Anche Maria Corti, op. cit., p. 188, accenna all'attività dell'"essere" e dell'"apparire" di Marcovaldo.

39 Giuseppe Bonura, *Invito alla lettura di Calvino* (Milano: Mursia, 1974), p. 75.

40 Maria Corti, "Testi o macrotesti? . . .," cit., 188.

41 Concetta D'Angeli, "Marcovaldo . . .," cit., 434.

42 Si veda Douglas Radcliff-Umstead, *The mirror of our anguish. A study of Luigi Pirandello's narrative writing* (New Jersey: Fairleigh Dickinson University, 1978), pp. 123-62.

43 Si veda, ad esempio, Carmelina Sicari, *Lo specchio e lo stigma. Il racconto pirandelliano* (Ravenna: Longo, 1979), pp. 98-122.

44 Dell'esempio di Dostoevskij s'è servito anche Luigi Pirandello, "L'umorismo," *Saggi, Poesie, Scritti taurii*, cit., pp. 12-128, per meglio chiarire il concetto di umorismo: "'Signore, signore! oh! signore, forse, come gli altri, voi stimate ridicolo tutto questo; forse vi annojo raccontandovi questi stupidi e miserabili particolari della mia vita domestica: ma per me non è ridicolo, perché io sento tutto ciò. . . ! Così grida Marmeladoff nell'osteria, in *Delitto e castigo* del Dostoevskij, a Raskolnikoff tra le risate degli avventori ubriachi."

45 Italo Calvino, "Presentazione" a *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, cit., p. 9.

46 L'autore stesso, ibid., p. 5, scrive che Marcovaldo "è l'ultima incarnazione di una serie di candidi eroi poveri-diavoli."

Recreational Problem Solving Activities in the Italian Language Classroom

Marcel Danesi

Introduction

In recent years, there has been an ever-increasing tendency to provide "recreational" activities in foreign language manuals.¹ This bears witness to a trend — traceable probably to the upsurge in cognitive psychology in education — that problem solving activities are not only enjoyable in themselves but are also conducive to long-term memory storage and therefore to successful learning. The abundant psychological literature on problem solving points, in general, to its effectiveness as a teaching/learning strategy.² Teachers of mathematics in particular have always maintained that problem solving is a crucial pedagogical technique in teaching mathematical principles and concepts. These teachers have discovered, additionally, that most students find problem solving a rewarding and stimulating activity. As the great English puzzlist, Henry E. Dudeney, once wrote, a "good puzzle, like virtue, is its own reward. Man loves to be confronted by a mystery, and he is not entirely happy until he has solved it."³

More and more, teachers of foreign languages are starting to realize that they too can make use of problem solving activities as heuristic teaching devices. Anthony Mollica, who has become a leading advocate of the incorporation of puzzles and games into the pedagogical routine, suggests in a recent key article that such activities "will not only inject a recreational element into the learning process, but will also foster verbal learning itself and stimulate communicative interaction."⁴

On the basis of personal teaching experience and that of certain colleagues, and on the basis of the literature on this subject,⁵ the purpose of this study is to suggest and describe various recreational problem solving activities for Italian language courses. Specifically, I will deal with the *why*, *what* and *how* of puzzles and games in the teaching of Italian as a second, or foreign, language.

Why Recreational Problem Solving Activities in Language Teaching?

It is first of all necessary to clarify what is meant by "recreational" problem solving activities. These are activities which require the cognitive mechanisms involved in any problem solving act but which are recreational in intent. Belonging to this category are such well known puzzles and games as crosswords, scrambled letters, "logic" puzzles, etc. The question that comes immediately to mind is as follows: What purpose do these activities serve in foreign language courses? In brief, the literature on this subject suggests that there are solid psychological and pedagogical reasons for the use of such activities in language teaching. In the case of Italian, moreover, one can add a cultural purpose as well because Italians have always enjoyed crosswords, anagrams, etc. as a form of recreation.

From a psychological standpoint, it is frequently pointed out that problem solving and language learning are interrelated. Clark, for example, suggests that the reasoning used in problem solving "is accomplished mainly through certain very general linguistic processes, the same mental operations that are used regularly in understanding language."⁶ What this implies is that problem solving activities are supportive of language learning because they require the knowledge and use of a language's structural and lexical forms in arriving at a solution — the goal of any problem solving activity. As a consequence, these activities force the student to "think" in the target language because they involve cognitive processes closely linked to both the receptive and productive dimensions of language learning. In other words, students must first *decipher* the cues required to understand and solve the problem in the target language and subsequently *formulate* their solution in terms of the target language. To quote Scribner, problem solving, "involves relating or integrating the information presented in the individual sentences and assimilating it to existing lexical and nonlexical knowledge schemas."⁷

In addition to psychological reasons, it is often pointed out that problem solving activities have various pedagogical functions. Above all else, they are motivational stimuli. In the words of Gardner, these activities relieve the tedium of pedagogical routine "by injecting recreational topics in a course, topics strongly tinged with elements of play, humour, beauty, surprise."⁸ Moreover, they can be used, like more traditional exercises, to practice or review some point of grammar or vocabulary. The difference between traditional exercises and recreational problem solving activi-

ties lies primarily in the fact that in the latter there is no overt structural or lexical control, whereas in traditional drills and exercises (substitutions, transformations, etc.) the purpose is to practice some pre-determined language goal (e.g., noun plural formation). In recreational problem solving activities, language-based goals are not always evident. Nevertheless, as will be discussed shortly, these activities may be utilized in such a way so as to serve various language-based purposes.

Finally, it can be said that in the case of Italian, problem solving activities of a recreational nature also fulfill a cultural purpose. They exemplify a type of activity that Italians like to do often, as evidenced by the large number of "riviste enigmistiche" published in Italy and always visible in bookstores and on newsstands. In fact, it can be argued with some reason that "l'enigmistica" constitutes one of the most popular "passatempi" of Italians. Thus, the use of recreational problem solving activities in Italian language courses not only fulfills psychological and pedagogical needs, but is also indicative of an important component of Italian culture.

What Types of Recreational Problem Solving Activities?

The first obvious practical problem connected with the use of recreational problem solving activities is to decide which kinds of activities are appropriate for some learning goal. Clearly, those kinds of activities which require some special skill or technical know-how are of no pedagogical value. On the other hand, those which are familiar and which require only direct thinking are possible candidates for any typology of recreational problem solving activities. Basically, two main types can be signalled out as possible genres in terms of their solution *focus*. The type which focuses on the language itself (or any of its parts) may be called *form-based*; the type that focuses instead on some non-linguistic solution may be designated *content-based*. In other words, if the attention of the problem solver is directed to some structural or lexical aspect of the language (e.g., crosswords), then the puzzle is of the form-based variety. If, on the other hand, the problem solver's attention is directed to a non-linguistic solution (e.g., a problem in recreational logic), then the puzzle is of the content-based type.

Mollica has correctly pointed out that, in addition to the solution focus, the *medium* in which a puzzle is formulated is an important classificatory criterion.⁹ According to Mollica, puzzles can be classified as either "printed" or "visual." Printed puzzles are

based on the printed word, whereas visual ones are formulated in terms of pictures or drawings. Although I will use printed puzzles to exemplify both form-based and content-based types, what I have to say is also applicable to the visual puzzle variety.

Form-Based Puzzles

Form-based puzzles have become quite popular in foreign language teaching for obvious reasons. Puzzles such as crosswords or scrambled letters are effective pedagogical devices for the practice and/or review of lexical material, as well as for the recognition of word-formation patterns.

Perhaps the most popular form-based puzzle is the *crossword*. This is a type familiar to almost everyone and need not be described here. Essentially, crosswords are useful for the practice and/or review of lexical material.¹⁰

Also very popular are the so-called *scrambled letter* and *scrambled word* puzzle types. The former requires the problem solver to unscramble letters to form words (e.g., *r, e, a, g, m, n, a, i* → *mangiare*); the latter instead requires the problem solver to form sentences from scrambled words (e.g., *il, italiano, ragazzo, parla* → *Il ragazzo parla italiano*). Such puzzles are extremely useful for teaching word and sentence structure respectively.

Recently, the "crucipuzzle" or *word search* puzzle has become a popular pedagogical activity. This puzzle type requires the problem solver to find words hidden in a word maze. The following simple example contains the hidden words *amico, Marco* and *ora*:

A	N	T	D	O
M	A	R	C	O
I	I	A	T	R
C	R	I	T	R
O	N	O	M	P

Word searches are obviously useful in teaching students to recognize word patterns and for lexical practice and/or review.

To this list of well known form-based puzzles, I would like to add *cryptograms*, *alphametics*, *palindromes* and *deletions*. *Cryptograms* are puzzles in code writing. They require the problem solver to substitute letters for other letters or numbers in such a way that a message can be decoded. For example, the solution to the following cryptogram is: 1 = *l*, 2 = *t*, 3 = *u*, 4 = *r*, 5 = *g*, 6 = *z*, 7 = *e*, 8 = *a*:

18	4858668	17557	18	1722348
	<i>La ragazza</i>	<i>legge</i>	<i>la</i>	<i>lettura</i>

This puzzle type is particularly effective for the teaching of the recognition of word formation patterns and of predictable morphosyntactic items (articles, suffixes, etc.).

Alphametics (also known as *cryptarithms*) are puzzles which require the problem solver to replace letters with digits in order to reconstruct the original numerical layout. Each alphametic is a problem in simple arithmetic.¹¹ For example, one possible solution to the following problem is: $l = 7$, $a = 0$, $u = 5$, $m = 2$, $s = 9$, $f = 1$:

$$\begin{array}{r}
 \begin{array}{r} L \ A \\ + S \ U \ A \\ \hline F \ A \ M \ A \end{array}
 \quad
 \begin{array}{r} 7 \ 0 \\ + 9 \ 5 \ 0 \\ \hline 1 \ 0 \ 2 \ 0 \end{array}
 \end{array}$$

The idea in such puzzles is that the letters must form meaningful words or phrases. These interesting puzzles can be used as mnemonic devices to reinforce certain lexical or grammatical points. In the puzzle above, the grammatical point being illustrated is, of course, the possessive adjective.

Palindromes require the problem solver to find words that can be read both from left to right and from right to left (e.g., *oro*, *esse*, *osso*, etc.). This puzzle type focuses on morphemic structure and is, of course, useful for lexical reinforcement.

Deletions are puzzles consisting of sentences in which parts of words have been deleted. The idea is to reconstruct the entire sentence:

<i>Que . . . uom . . . ha . . o</i>	<i>gi . m . ngiat .</i>		
<i>Quegli</i>	<i>uomini</i>	<i>hanno</i>	<i>già mangiato</i>

This type of puzzle is useful for teaching lexical and structural features, and also for teaching discourse expectancy.

Various other types of form-based puzzles can be added to the list of recreational problem solving activities.¹² The idea behind these puzzles is that the problem solver's attention is directed to the form of the language itself. They are, therefore, similar to traditional exercises and drills. But since they are recreational in na-

ture they add an important fun element to the learning process. Teachers can easily construct form-based puzzles by themselves or obtain them from the many puzzle magazines published in Italy.¹³

Content-Based Puzzles

Unlike the puzzles described above, content-based puzzles direct the problem solver's attention to their content. These puzzles are, in my opinion, particularly useful for the cultivation of global linguistic competence because they require an interpretation of the language in which they are formulated in order to arrive at a solution. Three types of content-based puzzles are, in my view, especially useful: *word tricks*, *logical deductions* and *verbal equations*.¹⁴

Word tricks, as their name implies, are deceptive statements which require the problem solver to scrutinize the language of the puzzle very closely:

Il treno che va da Roma a Bologna viaggia alla velocità di 150 chilometri all'ora. Il treno che va da Bologna a Roma parte un'ora dopo e viaggia alla velocità di solo 100 chilometri all'ora. Quando i due treni si incontrano, quale treno sarà più vicino a Roma?

The solution to this problem is obvious only when one considers what it means when the two trains meet each other. Clearly, when the two trains meet each other they do so at a single point, and therefore neither one is nearer to Rome. Problems of this type are tricky because they simulate the style of problems of arithmetic or algebra. The problem solver must penetrate this distracting stylistic façade in order to arrive at the proper solution. This puzzle type is therefore quite useful for cultivating global linguistic competence because it requires the problem solver to decipher and assess the content correctly, and then to formulate an answer in the target language.

Unlike word tricks, *logical deductions* do not involve any deliberately deceptive statements. These puzzles simply require logical thinking for their solution:

Gianni, Carlo, Maria e Lucia esercitano le seguenti professioni, ma non necessariamente rispettivamente: artista, dentista, pianista, e farmacista. Il farmacista, che ha una sorella artista, è sposato. Maria non se ne intende affatto di arte e non suona nessuno strumento musicale. Gianni non è sposato. Chi è il dentista?

Since the pharmacist is a married man and since Gianni is not married, it can be deduced that Carlo is the pharmacist. Since Carlo's sister is an artist and since Maria knows nothing about art, it can be further deduced that Lucia is the artist. Moreover, since Maria does not play a musical instrument, the pianist must therefore be Gianni. Consequently, Maria is the dentist. There are many types of logical deductions; but it is beyond the scope of this paper to discuss them in detail.¹⁵ Suffice it to say that they all involve the same solution strategy; namely, the setting up of hypotheses and determining their consistency in terms of the total framework of the problem. Like word tricks, these puzzles require the problem solver to decipher and assess their content, and then to activate a solution strategy in the target language.

Verbal equations are the simple "story" problems of arithmetic and algebra:

Marco e Dino hanno, insieme, 40 anni. Marco è più vecchio di Dino. La differenza fra le loro età è uguale a 10 anni. Quanti anni ha Marco?

By letting Marco's age be represented by x and Dino's age by $40 - x$, it can be readily seen that $x - (40 - x) = 10$. Solving this equation, one finds that $x = 25$, which is, of course, Marco's age. Like the previous two content-based puzzle types, verbal equations require the problem solver to interpret the language of the puzzle correctly and then to activate a solution strategy.

Various other content-based puzzle types can be added to the list of recreational problem solving activities for language courses. Like form-based puzzles, teachers can make these up by themselves, or adapt them from magazines or puzzle anthologies.¹⁶ Since they direct the problem solver's attention to the target language content, they can be used as instruments for the cultivation of overall, or global, linguistic competence.

How Can Recreational Problem Solving Activities Be Used as Learning/Teaching Devices?

Perhaps the most important question connected with the use of recreational problem solving activities in language courses is to decide if they are appropriate for a particular group of students. The use of such activities is, needless to say, a matter of preference. Although the popularity of puzzles such as the ones described above is attested by the fact that few daily newspapers do not contain a puzzle corner or department, not everyone will

enjoy solving puzzles. If, however, the decision is made to adapt recreational problem solving activities to language teaching, then there are at least two major pedagogical questions that face the teacher with regard to how they can be utilized and integrated in the language program: (1) the compilation of suitable puzzles; (2) the instructional "mechanics" involved.

The compilation of puzzles is a relatively simple task. Most, if not all, of the puzzles described in this paper can be easily constructed by teachers themselves. This allows teachers to control beforehand the structural and lexical content of the puzzles and therefore to make them immediately suitable for predetermined pedagogical purposes. In other words, they can be "tailored" to meet the teaching/learning task at hand. The other alternative is, of course, to select puzzles from published sources. As already mentioned, there are many "riviste enigmistiche" published in Italy which contain a wide variety of puzzle types. In addition, there are many puzzle anthologies published in English from which the teacher can select appropriate puzzles and translate them into Italian. Puzzles selected in this way will probably have to be "edited" in some way to reflect both the level of competence of the students and the teaching/learning goals they are intended to serve.

The second pedagogical question with regard to recreational problem solving activities concerns the instructional "mechanics" related to their use in language courses. Form-based puzzles are clearly useful for grammatical and lexical practice and/or instruction. Teachers may wish to present some point in grammar or vocabulary with a form-based puzzle in the same way that they would use dialogues, readings, etc. for this purpose. In this way, they will not only diversify their teaching style, but also inject a recreational element into the instructional component of the language course. On the other hand, teachers may wish to utilize form-based puzzles as complementary exercise material. Content-based puzzles are more useful for the building up of communicative competence. Since the content of these puzzles must be deciphered, assessed and interpreted in the target language they are effective devices for cultivating comprehension. And since they require the formulation of a solution strategy in the target language, they are also useful for the teaching/learning of speech production. If the solutions are discussed orally in class, they can also be used to stimulate verbal interaction. Teachers may elicit solutions with prepared questions, or they may allow students to discuss their solutions by themselves. Every content-based puzzle

is, of course, a source of grammatical and lexical information, and they may be used, additionally, to highlight some point of structure or vocabulary. These puzzles can also be used as composition stimuli; i.e., teachers can ask their students to write their own puzzles and these can be solved by everyone in the class.

These are just some suggestions on the pedagogical uses of recreational problem solving activities in language courses.¹⁷ Skilled teachers will, needless to say, discover other uses for these puzzles. The central idea behind their incorporation into language programs is that they are effective teaching/learning devices. They diversify teaching techniques and inject an important recreational element into the learning process.

University of Toronto

NOTES

- 1 The following are just a few of the more recently published textbooks and readers for Italian which contain recreational activities: Janice M. Kozma, *Carosello* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978); Ferdinando Merlonghi, Franca Merlonghi and Joseph A. Tursi, *Oggi in Italia* (Boston: Houghton Mifflin, 1978); Anthony Mollica and Angela Convertini, *L'Italia racconta* (Toronto: Copp Clark, 1979); Graziana Lazzarino et Al., *Prego* (New York: Random House, 1980).
- 2 See, for a good summary of the literature, J.M. Stephens and E.D. Evans, *Development and Classroom Learning* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1973), pp. 251-88.
- 3 Henry E. Dudeney, *The Canterbury Puzzles* (New York: Dover, 1958), p. 13.
- 4 Anthony Mollica, "Visual Puzzles in the Second-Language Classroom," *Canadian Modern Language Review*, 37 (1981), 620.
- 5 See, for example, W.R. Lee, *Language Teaching Games and Contests* (Oxford: Oxford University Press, 1965); Alice Omaggio, *Games and Simulations in the Foreign Language Classroom* (Arlington, Virginia: Center for Applied Linguistics, 1979); Anthony Mollica, "Games and Language Activities in the Italian High School Language Classroom," *Foreign Language Annals*, 12 (1979), 347-54; and Mollica, "Visual Puzzles," op. cit.
- 6 H.H. Clark, "Linguistic Processes in Deductive Reasoning," in *Thinking: Readings in Cognitive Science*, ed. P.N. Johnson-Laird and P.C. Wason (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), p. 98.
- 7 S. Scribner, "Modes of Thinking and Ways of Speaking: Culture and Logic Reconsidered," in *Thinking: Readings in Cognitive Science*, cit., p. 497.
- 8 Martin Gardner, *The Sixth Book of Mathematical Games from Scientific American* (New York: Scribner's, 1971), ix.
- 9 Mollica, "Visual Puzzles," op. cit.
- 10 See also Dino Bressan, "Crossword Puzzles in Modern Language Teaching," *Audio-Visual Language Journal*, 8 (1970), 93-95.
- 11 The term "alphametic" was coined by J.A.H. Hunter, *Brain Teasers* (New York: Bantam, 1965), p. 119.
- 12 See Mollica, "Visual Puzzles," op. cit.
- 13 A good source of form-based puzzles (in English) is A. Ross Eckler, *Word Recreations* (New York: Dover, 1979). This is a useful book because it describes various puzzle types.

- 14 I proposed these puzzle types in two previous articles: "Puzzles in Language Teaching," *Canadian Modern Language Review*, 35 (1979), 269-77, and "Mathematical Games in Foreign Language Courses," *Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 12 (1980), 195-204.
- 15 For a good selection of logical deductions see, C.R. Wylie, *101 Puzzles in Thought and Logic* (New York: Dover, 1957).
- 16 One good collection of both form-based and content-based puzzles is J.P. Adams, *We Dare You to Solve This!* (New York: Berkley, 1957).
- 17 For other suggestions, see Mollica, "Visual Puzzles," op. cit.

PICCOLA BIBLIOTECA

PATRICK BOYDE. *Dante Philomythes and Philosopher: Man in the Cosmos*. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1981. Pp. 408.

Now available in paperback, this book is the first instalment of an ambitious trilogy; the second volume, subtitled *Man and Society*, is already in press. For Dante's cosmology, it accomplishes in impressive detail the sort of project that C.S. Lewis sketched some twenty years ago (with apologies for leaving the quadrivium and celestial diagrams outside his orbit). Boyde in fact lists *The Discarded Image* among the dozen sources that influenced him most (p. 381), and the affinity can be seen, for example, in his elaborate and perceptive reading of the pilgrim Dante's passage through the center of the earth (pp. 70-71), a text that Lewis also highlighted with just a few sentences, but in much the same spirit.

The curious epithet *philomythes* is taken from a text that Dante certainly knew, where Aristotle called every lover of myth in some sense a philosopher (pp. vi, 47). Boyde means it to convey Dante's peculiar stance as a philosophical poet, possessed of a systematic vision of the world that he communicated with enthusiasm. In the author's diagnosis, our professional separation of philosophical and literary research has infected Dante studies with a weakness that is not yet entirely overcome. He makes some trenchant remarks about the narrow categories too frequent in philosophical commentary and the persistent temptation for literary critics to focus on form and art apart from content (pp. 1-2).

The present work is designed to bridge this gap. Some eight maps and astronomical diagrams are therefore provided in good order where they are needed. Successive chapters mount through the entire Aristotelian hierarchy of being: the four elements, meteorology, geography, plants and animals, the celestial bodies and the intelligences. A second part contains four final chapters (pp. 205-95) on Dante's complex synthesis of the creation of the universe with the generation and corruption of things within it, including the origin of human beings. In a third part, some eighty pages of documentation give mostly quotations from primary sources (including Dante's own philosophical prose). Aristotle's natural philosophy is judiciously presented here with generous selections from Aquinas's paraphrases; the student with a little Latin thereby gets a compendium of clear and lapidary sentences that contain all the originals of Dante's technical vocabulary. For Christians, of course, the intelligences were angels, and there is a complete canvass of the scriptural references to those admirable creatures that informed Dante's narrative of encounters with them (pp. 179-90). Precedents in the language of the Bible are indicated wherever relevant, like the "skipping mountains" of the Psalms for the earthquake in Purgatory (pp. 94-95). The four chapters on creation

are documented, as the subject requires, with Patristic expositions of Genesis and texts from Christian and Islamic Neoplatonism.

The book would not fulfill its stated purpose, however, were it a mere encyclopedia of Dante's science. Boyde's chief accomplishment is to demonstrate the interlocking of science and poetry in Dante's art. Each chapter has a literary analysis of the effects that branch of doctrine had on Dante's drama and wordcraft, showing the force of scientific conceptions working its way into the structure of his lines, and emotion reaching its most intense expression in the passages that are densest with doctrine. We find that Aristotle's psychology of wonder as the beginning of wisdom controls the changing prominence and tone given to *maraviglia* and *stupor* in stages from the opening of the *Purgatorio* into the *Paradiso* (pp. 43-56). Multiple poetic techniques verbally recreate the perception of the more impressive physical phenomena at the same time as Dante presents them in the language of scientific description (e.g. pp. 84, 88). The narrative is heavily charged each time some milestone point or division of the universe is reached and crossed. The technical vocabulary is more widespread than first appears (the innocent vocables *raggio*, *lume*, *luce*, *splendore* are terms of art, pp. 207-08), and it contributes to the dry and lean character of Dante's diction, his talent displayed instead in the rich texture of other poetic devices (pp. 89-90).

Boyde's reasoned account of the antique cosmology and theology is sympathetic. He retraces the roots of Aristotelian and Neoplatonic thought in common sense and ordinary language often enough for the modern reader to comprehend that, with all its weaknesses, the strength of the "discarded image" was its kinship with some of our basic feelings: the love of light, warmth, colours, shapes, and sleep, our fear of some animals and fondness for others, and our awe at the spectacle of the night sky. Such science became more easily the object of love and the subject of poetry, and accorded well with the vast amount of keen naturalist's observation that Dante displays (and the author catalogues, pp. 112-23). Many of the poet's similes and metaphors are shown to have come, in fact, from the philosophical texts. The bow and arrow and the seal and wax run through Aristotle's physics and psychology (pp. 217, 226). Even the famous green log that hisses and spits when it burns (*Inf. XIII*) is often instanced by Aristotle for the interplay of the elements (pp. 71-73). This line of inquiry reaches its peak with the cascade of lyric and incantory texts on the theme of God as Light that Boyde presents from the *Paradiso* (pp. 266-69), to cap his discussion of the theological grounds (and difficulties) of that comparison.

Dante's originality stands out clearly demarcated against this panorama of inherited teaching, whether it be in a metaphor like the "upside-down tree of time" (p. 160) or the brilliant solution to problems of theological geography that he invented with Mount Purgatory (pp. 109-11). Boyde's study of the poet's view of creation is perhaps the knottiest and most obscure part of the book (in this reflecting Dante himself?), but it plausibly concludes with a "reconstruction" in which the Neoplatonic mediation of divine creation by the intelligences and the heavens looms too large for strict orthodoxy (pp. 263-65). Partly by reference to Statius's explanation of shades, Boyde has demonstrated rather more of a system in Dante's ontology than Gilson could find at the end of *Dante the Philosopher*.

Only a handful of misprints, early in the Latin of the notes, mar the presentation of the book. It is hard to tell whether a numerical misprint or merely the thicket of argument produces an apparent inconsistency about the day the pilgrim entered Hell (Thursday or Friday, p. 163). The Dominican Fathers of Ottawa (p. 357) are once confused with Toronto's Pontifical Institute of Medieval Studies (p. 300).

A single serious conceptual difficulty arises at the start, and that is in Boyde's diffident and differentiated but still extended comparison of Dante with Lucretius. Classicists will recognize that the point is a similar fusion of style and doctrine in the Roman author, and Santayana did make the same link in his eloquent *Three Philosophical Poets*. But for most readers of Dante, this introduction is pedagogically unsound — *ad ignota per minus nota* — and perhaps fundamentally confusing. The strongest complaint could be developed from the difference between didactic and narrative modes (acknowledged by the author on p. 3). Had Dante known of Lucretius (and Aristotle's *Poetics*), one wonders if he might not have applied to him the Philosopher's strictures on Empedocles: what is written in verse is not necessarily poetry unless it does a work of *mimesis*.

This comparison seems to have blurred some distinctions with regard to the *Comedy* as well. "Hypothesis" and "model" are good words for our attempts to project a religious conversion into Dante's biography (p. 37), but they are hardly the last word on the poem that purports to recount the events by which that conversion was effected. (Compare "his fiction," p. 287; the Letter to Can Grande defends with two *exempla* precisely the possibility of *some* vision of God in this life, *not* ultimate happiness.) It should be stressed that Dante was so much the *philomythes* that he laid down the requirement that we believe his story, even if our suspension of disbelief is achieved at the cost of historical incoherences. Among his poetic conventions was the primacy of the literal sense.

Beyond that hurdle, in any case, the reader who has some taste of Dante will be well advised to consult this extensive and exhaustive survey on any and all details of the poet's world-lore and its central place in his art.

ALBERT WINGELL
St. Michael's College
University of Toronto

RONALD G. WITT. *Hercules at the Crossroads: The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*. Durham: Duke University Press, 1983.
Pp. 480.

Although it is difficult to credit, given the vast amount of documentary evidence surviving about Salutati's life and given the significance that has been attached to his career in the formation of Florentine humanism in late Trecento and early Quattrocento, Ronald G. Witt's *Hercules at the Crossroads: The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati* represents the first complete biography written about the celebrated humanist chancellor. Indeed, an explanation of this curious fact may perhaps be that the

very richness of the archival material about Salutati, and the almost mythic position that has been assigned to him in the development of Florentine humanism made the prospect of preparing a full biography too overwhelming for any scholar other than Witt, whose previous major publications, including *Coluccio Salutati and his Public Letters*, have been a careful apprenticeship to the production of this monumental study.

The biography of Salutati requires large proportions. The details of his life alone are compelling. Born of a rather obscure Guelf family in Stignano in the Valdinievole, he was brought to Bologna as a child during the exile of his father and was educated there in the growing traditions of Latin protohumanism. This association with the intellectual environment of Bologna in the mid-Trecento was to have a profound influence on Salutati and helps to explain his adoption of Petrarchan humanism in the years prior to his moving to Florence.

From Bologna, Salutati practised the *ars dictaminis* as a successful provincial notary and local public official in his ancestral locality of the Valdinievole and subsequently in other provinces of the Florentine Republic, rising to high positions such as Chancellor of Todi (1367). He then went to seek his fortune at the Curia but was unhappy there and returned to Tuscany as Chancellor of the Commune of Lucca (1370-72), only again to find disappointment.

Two years later, however, Salutati found his place in the world in Florence, succeeding in 1375 as Chancellor, an office he was to maintain until his death. It is in this role that Salutati has most often been portrayed: the rigorous classical scholar, admirer and friend of Petrarch and Boccaccio and vehicle for the institutionalisation of humanism in the naturally fertile and cultivated soil of the Florentine Republic. In addition to his official duties, which included the writing of letters for the state, Salutati's literary research continued. To him the classical form and style of the golden age of Latin prose was a flexible, living language better suited to the demands of chancery and scholarship than the medieval Latin of the scholastics. Philological studies assisted his work to restore Latin purity and eloquence; and textual editing and research directed him to the wisdom and truth of the ancients.

It was in this search for truth, however, that Salutati encountered increasing difficulty. The lessons of his secular, humanistic studies appeared to be causing him some measure of discomfort, as his natural, traditional piety, exacerbated by personal tragedies such as the deaths of his wife and son, reinforced his spiritual commitment to Christian values and teachings. This conflict of Christian and humanistic or classical values troubled Salutati for much of his life but grew ever more intense as his faith deepened until at last he sought to subordinate his secular studies to Christian principles, although still within the context of the active life of the concerned citizen in the world.

This element of ambiguity in Salutati looked back to Petrarch and his moral dilemmas whereas his sense of man, as a political animal for whom learning, eloquence and experience are skills to be devoted to the service of one's fellows prefigures Leonardo Bruni and Poggio Bracciolini. Thus, Witt is correct in ascribing to Salutati the transitional position between the generation of Petrarch and that of Bruni.

In investigating and explicating the complex career, personality and thoughts of Salutati, Witt has employed exemplary scholarship, both

through archival research in the voluminous *Notarile* of many Italian towns and cities and through literary analysis of the many extant letters and works of Salutati himself. The quality of scholarship reflected in the text and explicit in the rich scholarly apparatus provide a model for this kind of monograph. Witt deserves our gratitude and our respect.

KENNETH R. BARTLETT

University of Toronto

LUCA TOSCHI. *Si dia un padre a Lucia. Studio sugli autografi manzoniani*. Padova: Liviana Editrice, 1983. Pp. 144.

In the past, critics have tended to study *Fermo e Lucia* as a preliminary to the 1827 and 1840 editions of *I Promessi Sposi*, at least from 1921, the year of publication of N. Busetto's *La genesi e la formazione dei Promessi Sposi*. A branch of stylistic criticism in Italy has addressed itself to the examination of the creative process as evidenced in succeeding progressive versions of a work, a procedure condemned by Croce as "critica degli scartafacci," but which aims to devote itself to the scientific study of concrete evidence rather than indulging in personal, unverifiable reactions. Gianfranco Contini and Lanfranco Caretti have been notable in this sector.

Toschi's book is original in that it concentrates on *Fermo e Lucia* and the manuscript evidence relating to it. His method is not stylistic but investigates the building up of the structure of the work, especially the union of historical and imaginary events and the ordering of narrative events that results from it — the production, in brief, of a new type of novel in Italy. At this early stage, Manzoni had not yet decided precisely which historical events were to be included and thus the place in the history of the period of the adventures of Fermo and Lucia. The structural demands of the story tended to change Manzoni's concept of the mingling of history and invention. It would be impossible to follow all of Toschi's detailed treatment of the various aspects of his subject, but some references will indicate the nature of his work.

In the first of his three sections, Toschi shows how Manzoni came to realize the advantages of implicating Fermo in the riot of S. Martino, a move which necessitated the inclusion of previous references and the omission of other details. This move marked a real turning point, the creation of a different system. Subsequently, too, the plague was made to play a role. Fermo and Lucia are no longer isolated from history. Manzoni must now adhere to history. The inclusion of the war and the descent of the German mercenaries also afforded Manzoni the opportunity of speaking again of private characters. In fact, as in the later eighteenth-century novel, he now saw historical reality as a social phenomenon, involving everybody. The union of historical and invented events resulted in a continuous narrative in opposition to the preceding construction in separate blocks. Fermo is affected most of all by this development and acquires a definitive identity. All of these points are carefully documented by Toschi on the basis of manuscript and text.

In the second part of his work, under the title *Verso un "annottar tempestoso,"* Toschi continues to trace history and fiction: the omission of the episode of the "Colonna Infame," Fermo and the plague, including his visit to the lazzeretto and meeting with Padre Cristoforo. Toschi discusses the importance of Manzoni's corrections and assesses the role of Ermes Visconti. As he points out, what is at issue is Manzoni's whole concept of the historical novel, together with the novelty he brought to it — the point of view of the humble. At issue also, however, is Manzoni's invention of a storm to clear the air literally and metaphorically and end the plague — the moralist against the historian.

In his third and shortest section, *Tele di ragno*, Toschi begins by remarking that, for Manzoni, a person who knows the right but acts otherwise does so by choice not through some necessity shared by others. With the question of the Colonna Infame as his starting point, Manzoni indicates that the false judgements of one century are not always corrected by an impartial and infallible posterity; he reconstructs opinions regarding the facts of the anointings and of the punishments. The judgement of posterity may be motivated by new passions. In any case, it is difficult to identify the motives that cause men to act. In this particular instance, judgement is both useful and consoling, however. In the opening pages of his *Appendice*, Manzoni clarifies the terms of relationship between the two humble anointers and the socially superior Padilla. The latter published a considerable extract from the trial. Thus the two humble men relive only because chance involved them in the actions, and so in the papers, of the great. Consequently, even after death, the powerful possess the historiographic and narrative keys to the possible rebirth of the humble. When we seek to restore a voice to the humble, we are like spiders weaving their web in nothingness. Accordingly, in *I Promessi Sposi*, Manzoni sought to remedy this situation with a solid link between history and invention. An invented character like Renzo is developed through historical events. Independent sections are replaced by a fusion of what occurred and what could have occurred, despite the quotation of documents. Data are incomplete, however, and so it is impossible to go back to Man: History itself becomes fiction, a narrative expedient. Here, ends Toschi, begins the other story, Manzoni's "seconda minuta."

Toschi's book, through its careful analysis of the material in question, deepens our knowledge and understanding of Manzoni's intellectual positions and their development in his narrative art.

S. BERNARD CHANDLER

University of Toronto

AA.VV. *La semiotica letteraria italiana*, a cura di Marin Mincu. Milano: Feltrinelli, 1982. Pp. 207.

Condurre un'inchiesta sulla semiotica letteraria italiana adottando come procedimento il genere dell'intervista sembrerebbe in un primo momento compito relativamente facile. Poi ci si accorge invece che è vero proprio il contrario: infatti, tale inchiesta presuppone oltre ad una solida cono-

scenza della disciplina e dei lavori specifici dei singoli intervistati, una notevole capacità di identificare i punti nodali, teorici e metateorici, che costituiscono il fitto intrico di un metodo critico che si inserisce nel più vasto contesto di una scienza che mira a fornire gli strumenti di analisi per tutti i sistemi di significazione.

Marin Mincu, studioso e letterato romeno, con *La semiotica letteraria italiana*, volume che raccoglie dodici interviste con altrettanti semiologi italiani, ha dimostrato di possedere tutti i suddetti requisiti ed è riuscito a portare a termine il suo lavoro con serietà ed intelligenza.

Con la sua inchiesta Mincu non solo si prefigge di sondare gli orientamenti della semiotica letteraria in campo italiano — la sua genesi, lo stato attuale dei suoi sviluppi, polarizzazioni, "scuole" o correnti emersi al suo interno —, ma pone interrogativi atti a determinare i risultati concreti delle ricerche, ad indicarne le prospettive epistemologiche, e a vagliarne, allo stesso tempo, la validità euristica dei procedimenti. Ad una serie di interrogativi di ordine soprattutto teorico rivolti a quasi tutti gli intervistati (come è arrivata la semiotica in Italia? che cos'è la semiotica? quali sono i tratti specifici del testo letterario? esiste l'autonomia del significante? quali sono i rapporti che si instaurano tra testo e destinatario?) sono frammiste domande formulate allo scopo di chiarire il contributo e gli interessi specifici di ogni singolo studioso: Avalle, Corti, Segre, Eco, Garroni, Agosti, Pagnini, Serpieri, Beccaria, Rossi, Butitta, Caprettini. Con una simile impostazione non si poteva non realizzare un libro che è insieme un documento e un dibattito, un quadro articolato e complessivo della semiotica letteraria italiana da cui traspaiono, tramite i confronti e le posizioni dei vari intervistati, divergenze teorico-metodologiche che contribuiscono a sviluppare un fertile discorso sulle finalità della stessa semiotica e sulle direzioni che essa dovrebbe intraprendere.

Una prima possibile posizione o "scuola" è costituita da ricercatori come Avalle, Corti, Segre, Beccaria, i quali riconoscono nella loro formazione filologica e linguistica i presupposti che hanno reso praticabile la strada verso la semiotica. Malgrado la loro diversità di approcci, a volte in pratica anche sostanziale, essi possono essere accomunati dall'attenzione che rivolgono agli aspetti formali del testo e dalla loro negazione della critica crociana in particolare. Quest'ultima, infatti, "sdrammatizza" il contatto col testo, si sottrae al rinvenimento delle sue peculiarità espressive ed elimina i suoi rapporti col contesto storico-culturale. Ciò che conta per i suddetti critici non è più l'ispirazione dell'autore ma il suo sistema segnico, la sua "virtù combinatoria." Per quanto riguarda l'autonomia del significante, essi ritengono che sebbene gli aspetti formali del testo contribuiscano a produrre un *surplus* di significati, essi non sono tuttavia indipendenti dagli altri suoi livelli costitutivi. Essi si organizzano in modo sovrasegmentale, transfrastico, e riescono a produrre messaggi. In altre parole, si ammette la semantizzazione dei significanti solo in senso complementare ed integrativo: sarà proprio l'interazione di *tutti* i livelli del testo a dimostrare, nella definizione di Maria Corti, la sua natura di "ipersegno," la sua "iperfunzione segnica."

Comunque, il rilievo degli elementi del significante rappresenta per questo gruppo di semiologi solo uno stadio dell'analisi testuale. Il testo letterario verrà sempre esaminato in relazione al macrotesto, all'avantesto, ai generi (la Corti in particolare), ai modelli epocali. Anche se, ad esempio nel caso della narratività, si è alla ricerca — come afferma Segre

— di "leggi generali e sovratemporali," di "universali della narrazione," non si abbandona mai la convinzione che i modelli semiologici sono modelli storici. Il compito del critico è volto costantemente a rinvenire i rapporti che si instaurano tra le strutture semiotiche della società e quelle del testo letterario.

Anche la posizione di Marcello Pagnini risulta sotto vari aspetti vicina a quella del gruppo appena esaminato. Con la sua semiotica critica o ermeneutica intesa come "prassi interpretativa," il critico mira ad un possesso totalizzante del testo. Egli comunque insiste che sulle basi dell'attività oggettiva relativa all'"accertamento dei sistemi che presiedono all'*encoding* del testo" è necessario proporre un modello di lettura come "variabile critica" soggettiva in quanto ogni modello ermeneutico è sempre provvisorio. Vale a dire che la pertinentizzazione dei dati oggettivi esaminati in un testo è sempre aperta ad ulteriori pertinentizzazioni e quindi a modelli ermeneutici plurimi.

Se esponenti di questo gruppo, come ad esempio Avalle, mostrano difidenza per certe ricerche semiotiche in campo francese perché ritenute pseudo-scientifiche, Stefano Agosti imposta il proprio lavoro non solo nella prospettiva della psicoanalisi lacaniana ma della semioanalisi (Kristeva) e della grammatologia (Derrida) privilegiando l'esame dei messaggi formali, delle strutture fonico-timbriche interpretate anche come manifestazioni dell'inconscio.

Umberto Eco ed Emilio Garroni spostano il discorso semiotico anche in direzione filosofica. Il primo, a parte gli interessi specifici rivolti alla dialettica testo-destinatario, trova l'integrazione dell'approccio semiotico con la psicoanalisi o col marxismo un innesto fertile e produttivo. La semiotica italiana si è arricchita di speculazione filosofica, secondo Eco, e in Italia prima ancora che in altri paesi si è assistito ad un passaggio dalla semiotica strutturalista ad impronta saussuriana ad una semiotica filosofica ad impronta peirciana. Il secondo, forse in modo anche polemico, insiste sull'urgenza di definire in termini astratti o filosofici, i fondamenti della disciplina che sebbene abbia rivendicato "il ruolo e la funzione della scienza" ha continuato ad essere una "vera e propria metafisica." Secondo Garroni, una lettura oggettiva dell'opera letteraria non esiste, e l'apporto filosofico dovrebbe dimostrare questo ed altri assunti. Conoscenza e riflessione metateorica non sono separabili in quanto si implicano a vicenda.

Per quanto riguarda gli altri studiosi intervistati, Aldo Rossi si muove tra la necessità di presupposti scientifici in sede di critica letteraria e libertà di movimenti sempre richiesti dalla letteratura, mentre Butitta, Caprettini e Serpieri auspicano un approccio di tipo interdisciplinare: un'integrazione tra semiotica letteraria e filosofico-comunicazionale ad esempio nel caso di Caprettini, e tra semiotica e psicoanalisi, con specifica attenzione alle macrotensioni testuali consce inconsce, nel caso di Serpieri.

Il volume, corredata tra l'altro di note biografiche seguite da una bibliografia delle opere d'argomento semiotico pubblicate da tutti gli intervistati, risulta in conclusione un prezioso strumento capace di svolgere molteplici funzioni. Infatti, esso non solo riesce ad inquadrare in modo completo lo stato attuale della semiotica letteraria italiana, ma offre tramite i suoi numerosi quesiti una visione aggiornata e problematica della letteratura stessa, visione che dovrebbe essere di stimolo soprattutto per

coloro i quali caparbiamente si ostinano ad avvicinarsi ad essa con approssimi impressionistici e spontaneistici, illudendosi che non ci sia proprio niente di nuovo sotto il sole.

JOHN PICCHIONE

York University

LETTERE E COMUNICATI

Egregi direttori,

Rileggendo il mio articolo, pubblicato nel Vol. IV, 1 (1983) di *Quaderni d'italianistica*, ho notato un mio errore di battitura a macchina riprodotto sul periodico. Parlo della nota numero 19 (p. 110), in cui appaiono le parole "pascoliano" e "Pascoli alla rovescia." Le parole usate dal Professor A. Vicari, dal cui saggio "I miti di Luigi Pirandello" citavo, sono "pascaliano" e "Pascal alla rovescia." Chiedo scusa al Professor Vicari per la svista.

C. Federici

Comunicato AISLLI

L'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (AISLLI), terrà il XII congresso in Canada dal 6 al 10 maggio 1985 sul tema "Letteratura italiana e arti figurative"; una seduta particolare sarà dedicata all'insegnamento dell'italiano in Canada. Sedi dei lavori saranno le città di Toronto, Hamilton e Montreal.

Il programma prevede dodici relazioni presentate nel corso delle sedute plenarie ed una sessantina di comunicazioni (di circa 15/20 minuti ciascuna) presentate nei gruppi specializzati.

In particolare verranno discussi i seguenti temi: generi letterari e generi figurativi (paesaggio, natura morta, ritratto, ecc.); l'occhio come metafora costruttiva del testo; il libro illustrato (l'illustrazione come interpretazione del testo); poesia visiva, la parola figurata, "calligrammes"; il "non finito" in arte e in letteratura; le avanguardie assimilatrici (la convergenza d'arte e di letteratura nelle poetiche delle avanguardie); narrazione e descrizione, reciprocità di modelli figurativi e letterari; il cinema e la letteratura.

La lingua ufficiale sarà l'italiano.

Quantи sono interessati a presentare una comunicazione devono far pervenire entro il 31 dicembre 1984 un riassunto di una cartella in due copie al Prof. Antonio D'Andrea, Department of Italian, McGill University, 1001 Sherbrooke West, Montréal, Quebec, Canada, H3A 1G5.

Per informazioni sul congresso stesso ci si può rivolgere al Prof. Antonio Franceschetti, Division of Humanities, Scarborough College, University of Toronto, West Hill, Ontario, Canada, M1C 1A4 tel. (416) 284-3307.

The Canadian Modern Language Review

La Revue canadienne des langues vivantes

Editor: Anthony S. Mollica

Literary, linguistic and pedagogical articles, book reviews, current advertisements and other material of interest to teachers of French, German, Italian, Polish, Russian, Spanish, Ukrainian, and English as second language, at all levels of instruction.

Subscription rates:

Regular	\$20.00	Overseas	\$25.00
Students	\$15.00	Sustaining	\$30.00
Institutions	\$25.00	Patrons	\$100.00

(U.S.A., same rates in U.S. Currency)

Canada's Voice in Language Teaching and Learning

Founded in 1944 by Dr. George A. Klinck.

Published regularly in October, January, March and May. Occasionally, a special supplementary issue is also published.

Cheques or money orders payable to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* should be sent to — Business Manager, *CMLR/RCLV*, 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Sample copy of the journal will be sent on request.



Enclosed please find my cheque or money order for \$_____ for a one-year subscription to *The Canadian Modern Language Review/La Revue canadienne des langues vivantes* (*CMLR/RCLV*), 4 Oakmount Road, Welland, Ontario L3C 4X8 (Canada).

Please begin my subscription with the October , January , March , May issue.

please print

Name: _____

Address: _____

City: _____ Prov / State: _____

Postal/Zip Code: _____

Signature: _____

Date: _____

Please return this portion with your payment. Thank you

LETTERATURE D'AMERICA

RIVISTA TRIMESTRALE

ISPANOAMERICANA - ANGLOAMERICANA
BRASILIANA - TUTTAMERICA

Direzioni: C. Giorcelli, D. Puccini, L. Stegagno
Picchio, B. Tedeschini Lalli.

Abbonamento annuo: Italia L. 20.000
Estero \$ 29

*Abbonamento ad un solo numero e al numero
complessivo «Tuttamerica»:* Italia L. 14.000
Estero \$ 19

Per abbonamenti: Bulzoni editore,
Via dei Liburni, 14, tel. (06) 4955207
00185 Roma

Conto corr. bancario, Cassa di Risparmio
di Roma, Ag. 16, N. 112755
c/c p. n. 31054000 intestato a:
Bulzoni editore, Roma



Wilfrid Laurier University Press

Carleton Renaissance Plays in Translation

General Editors: Donald Beecher, Massimo Ciavolella

"The critical introductions and notes are thorough without being pedantic and are likely to prove interesting to the advanced scholar as well as helpful to the novice. For providing students with good and inexpensive editions of important European plays, the Carleton Renaissance Plays in Translation deserve the grateful attention of all serious teachers of drama and dramatic literature." — Canadian Book Review Annual

"The 'Carleton Renaissance Plays in Translation' series provides a very useful service for students of Renaissance theater . . ." — Choice

Satisfaction All Around (Les Contens)

Odet de Turnèbe

Translated with an Introduction and Notes by Donald Beecher

1979 / xxx + 102 pp.

In Canada \$4.95 paper

In the United States \$5.75 paper

The Scruffy Scoundrels (Gli Straccioni)

Annibal Caro

Translated with an Introduction and Notes by Massimo Ciavolella and Donald Beecher

1981 / xxviii + 95 pp.

In Canada \$4.95 paper

In the United States \$5.75 paper

The Horned Owl (L'Assiuolo)

Giovan Maria Cecchi

Translated with an Introduction and Notes by Konrad Eisenbichler

1981 / xxiv + 80 pp.

In Canada \$4.95 paper

In the United States \$5.75 paper

The Rivals (Les Corriavaus)

Jean de la Taille

Translated with an Introduction and Notes by H. Peter Clive

1982 / xxxi + 58 pp.

In Canada \$4.95 paper

In the United States \$5.75 paper

An examination copy is available on request and is charged to the individual until an order for 10 or more copies is received.

In Canada order from:

Wilfrid Laurier University Press

Wilfrid Laurier University
Waterloo, Ontario, Canada N2L 3C5

In the U.S.A. order from:

Humanities Press Inc.

Atlantic Highlands
New Jersey, U.S.A. 07716



QUADERNI d'italianistica

Revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes
Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies

Volume 1 N° 2 1980

QUADERNI d'italianistica est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes et est publiée deux fois par année, au printemps et en automne.

Abonnement:

	<i>1 an</i>	<i>2 an</i>	<i>3 an</i>
Individu, Canada-U.S.A.	\$ 12	\$ 20	\$ 27
Institution, Canada-U.S.A.	\$ 15	\$ 26	\$ 37
Adhésion à la S.C.E.I. y compris la revue	\$ 20		

Autres pays ajouter \$2.50 par année pour les frais de poste

Pour un numéro particulier (spécifier) \$5.00

Veuillez envoyer un chèque ou un mandat-poste à l'ordre de QUADERNI d'italianistica.

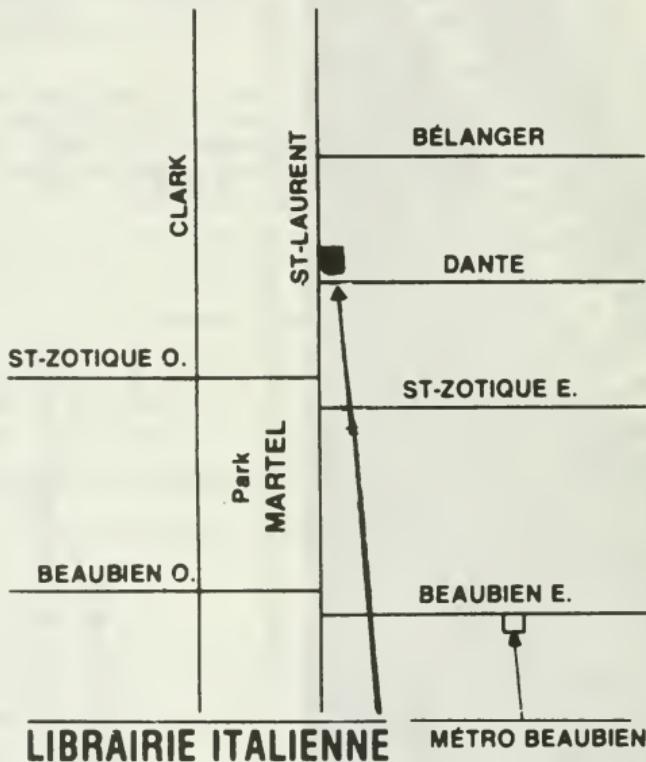
Envoyer à:

Leonard G. Sbroccchi
Directeur administratif
Quaderni d'italianistica
Dép. de langues et littératures modernes
Université d'Ottawa
Ottawa, Ontario K1N 6N5

Nom _____
Adresse _____
Ville _____
Prov. Etat _____
Pays _____
Code postal _____

**LIBRAIRIE ITALIENNE LIBRERIA ITALIANA
I.C.P.R. Ltd.**

**6792 boul. St-Laurent, Montréal, Que. H2S 3E7
Tél. (514) 277-2955**



I prezzi praticati sono uguali al valore in lire del libro

HOLT, RINEHART AND WINSTON
OF CANADA LIMITED

for

ITALIAN BOOKS

PRIMAVERA:

An Introduction to Italian
by McFie, Menocal & Sera

BASIC ITALIAN, 5/e

by Speroni & Golino

CAROSELLO: A cultural Reader, 2/e
by Kozma

TEMPI MODERNI:
Racconti e Commedie,
by Burney

For further information on these and other
Italian texts, please contact:

Holt, Rinehart & Winston of Canada Ltd.,
College Division
55 Horner Avenue
Toronto, Ontario
M8Z 4X6
(416) 255-4491

ISSN 0226-8043